



**MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE
FACULTÉ DES LANGUES ÉTRANGÈRES
DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS MENTOURI CONSTANTINE
ECOLE DOCTORALE ALGERO-FRANÇAISE**

N° de série.....
N° d'ordre.....

**THÈSE
Pour l'obtention du diplôme de
DOCTORAT ES SCIENCE
OPTION : SCIENCES DES TEXTES LITTÉRAIRES**

Stratégies autofictionnelles chez certains écrivains francophones contemporains d'ici et d'ailleurs.

Sous la direction de :

Dr. LOGBI Farida et Pr. QUEFFELEC Christine

Présentée par : BOUHADID Nadia

Devant le Jury :

M.ALI-KHODJA Djamel	Professeur, Université Mentouri, Constantine	Président
Mme LOGBI Farida	Professeur, Université Mentouri Constantine	Rapporteur
Mme QUEFFELEC Christine	Professeur émérite, Université Lyon2.	Rapporteur
Mme BENACHOUR Nedjma	Professeur, Université Mentouri, Constantine	Examinatrice
M. GOUDEY Philippe	Maître de conférences A, Université Lyon2	Examinateur
Mme SIMON Rachida	Maître de conférences A., Université Batna1	Examinatrice

Année universitaire 2016-2017

Dédicace

Je dédie ce travail

A la mémoire de mon père

A ma mère

A mon mari Salim

A mon fils Amdjed (mijou)

A ma sœur Lila

Remerciements

Je tiens à exprimer mes sincères remerciements et ma profonde reconnaissance à mes deux directrices de recherche, madame Logbi Farida et madame Queffélec Christine, pour toutes leurs remarques pertinentes, leurs précieux conseils et surtout leurs encouragements tout au long de ma recherche.

Je remercie également madame Benachour Nedjma qui m'a transmis depuis la licence la passion de la littérature, passion qui ne m'a plus quittée depuis.

Mes vifs remerciements vont aussi aux membres du jury d'avoir accepté de lire et d'évaluer mon travail.

Enfin, je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance à ma famille dont l'affection, l'amour, le soutien et l'encouragement constants m'ont été d'un grand réconfort et ont contribué à l'aboutissement de ce travail.

Introduction générale

Introduction générale

La scène littéraire contemporaine assiste à une ébullition des genres : de nouvelles formes d'écriture émergent et elles sont accueillies par un flux de théorisation, voire de sur-théorisation. La majorité de ces écritures s'inscrivent dans le cadre des écritures de soi qui semblent bien répondre aux crises identitaires et existentielles des auteurs, car cette écriture « n'est pas uniquement descriptive, elle est essentiellement constructive ; mais pas seulement constructive de l'identité personnelle, elle est prescriptive de ce que doit être la réalisation à soi-même¹. »

Effectivement, les nouvelles écritures jaillissent en exhibant un « Je » déterminé à s'extérioriser sans retenue. Cependant, il est nécessaire d'éclairer la nuance qui existe entre « écriture de soi » et « écriture du je » ou encore « écriture à la première personne », ces deux dernières expressions sont, selon Jean Paul Laffite et Jaqueline Laffite « des formules beaucoup plus vastes parce qu'elles trahissent le sens précis des écritures de soi, qui postule nécessairement l'identité narrateur-auteur-personnage principal² » puisque « l'usage de la première personne grammaticale dans l'énonciation peut distinguer un narrateur différent de l'auteur ». C'est donc l'expression « écriture de moi » qui coïnciderait le plus avec « écriture de soi³ », car en littérature le moi est très spécifique comme le note si bien Proust : « Un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir⁴ ». Donc, *écriture de soi* ou *écriture de moi* sont deux expressions très proches désignant plusieurs manifestations scripturales comme les autobiographies, les autofictions, les mémoires, le journal intime, l'autoportrait etc.

C'est dans le cadre de cette écriture de soi qu'en 1977, un nouvel événement littéraire appelé autofiction, émerge et amorce un tournant décisif dans l'histoire de la littérature. Le concept d'autofiction est né d'un défi que son inventeur S. Doubrovsky a lancé contre l'entreprise autobiographique pour démontrer la possibilité de concilier dans un même

¹ LAFFITE J-P et J. LAFFITE, « Réflexion sur le thème de l'écriture de soi », cité LAFFITE J.P et al, *L'écriture de soi, prépas scientifique*, Librairie Vuibert, 1996, p.10.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ PROUST, M., *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Éditions de Fallois, 1954, p.148.

texte deux pactes opposés en l'occurrence, autobiographique et romanesque. Ce défi a généré plusieurs tentatives de définitions de cette « nouvelle catégorie textuelle ⁵», certaines complètent celle proposée par son inventeur, et d'autres la remettent carrément en question. Aucun terrain d'entente n'est envisagé et toutes ces définitions de l'autofiction offrent de la matière pour la revisiter.

De nos jours l'autofiction est certes un genre bien connu, mais la part d'interrogations qu'elle suscite est toujours très puissante. Cela pourrait être dû à son projet d'écriture ayant des stratégies puisant dans différentes sciences sociales qui ont contribué à son élargissement. De ce fait, l'autofiction, genre qui envahit d'autres domaines outre la littérature, à l'instar du cinéma, doit constituer pour tout chercheur un champ de recherche fertile pour interroger les modalités et stratégies critiques susceptibles de s'adapter à ces différents domaines.

Il va sans dire que le genre autobiographique continue à imposer ses normes et son existence sur la scène littéraire, mais il faut avouer dans le même temps que les écrivains contemporains optent davantage pour l'autofiction pour relater leur propre vécu. Ce choix incite à comparer le récit biographique, le roman autobiographique et l'autofiction, comparaison montrant que l'ère post-moderne appelle « une nouvelle autobiographie », celle qui se refuse à toute forme d'enfermement, pour traduire l'emprise du présent sur le passé. N'est-il donc pas important de mener une recherche basée essentiellement sur les différentes stratégies que développe la notion d'autofiction qui est ouverte sur tous les domaines et disciplines ?

La réflexion sur l'autofiction ne nous est pas nouvelle, puisque nous l'avons déjà abordée en préparant un mémoire de magistère intitulé « L'aventure scripturale au cœur de l'autofiction dans *Kiffe Kiffe demain* de Faiza Guène ». Dans cette recherche nous nous sommes intéressée au processus de la machinerie autofictionnelle au sein de la littérature beure. Notre présente recherche se veut justement une tentative pour élargir les horizons de l'autofiction inscrits dans des aires culturelles et géographiques différentes les unes des autres et pour saisir ainsi la pratique autofictionnelle dans sa diversité.

⁵ LAOUYEN, M., « L'autofiction une réception problématique », art. en ligne : <http://www.fabula.org/forum/colloque99/PDF/Laouyen.pdf> (consulté le 10.02.2008).

Attentive aux secrets que recèle ce genre tant controversé, nous avons opté pour trois écrivains contemporains femmes et homme : Chloé Delaume, Nelly Arcan et Salim Bachi qui font de leurs textes un espace privilégié pour questionner des problématiques existentielles et personnelles. Ce choix s'explique par l'exigence d'un genre appelant à mettre en confrontation des écritures individuelles traduisant des douleurs communes laissant voir la langue dans tous ses états. Ces trois écrivains appartiennent à trois aires culturelles et géographiques différentes : algérienne, canadienne et française, mais unies par la langue d'écriture, ce qui favorise l'examen des stratégies autofictionnelles exploitées par ces écrivains et permet ainsi de dégager d'autres stratégies spécifiques définissant à part entière chaque aire culturelle et géographique. Dans ce dessein, nous avons choisi trois oeuvres qui s'intitulent respectivement : *Folle*⁶, *Autoportrait avec grenade*⁷ et *Dans ma maison sous terre*⁸, romans qui nous racontent des histoires de perte dans le passé dont le souffle se renouvelle dans le contexte d'un présent-futur traduit par les stratégies scripturaires.

Née en mars 1973 à Mégantic, Nelly Arcan, de son vrai nom Isabell Fortier, est l'auteure de six romans ponctuant son parcours littéraire de dix années qui a commencé en 2001 et s'est achevé avec son suicide en 2011. Avant de devenir auteure de renom, Arcan a tissé avec la lecture des rapports profonds traduisant sa grande passion pour la littérature, elle décide donc de déménager à Montréal pour se consacrer à la littérature. Ses études en sciences sociales ont eu une forte influence sur ses écrits, influence affirmée notamment par le langage psychanalytique qui s'impose dans ses romans pour relater des histoires de deuil, de cris et d'absence.

Folle est son deuxième roman puisant sa matière dans le vécu authentique de l'auteure. Il est l'espace où la douleur d'une liaison amoureuse conflictuelle prend la forme d'un questionnement inachevé d'une femme qui se promet la mort. Le nom du personnage principal, Nelly, encourage une lecture autofictionnelle de ce roman où l'auteure fait une incursion dans la société et la culture française en choisissant un amant d'origine française.

⁶ ARCAN, N., *Folle*, Paris, Seuil, 2004.

⁷ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, Paris, Éditions du Rocher, 2005.

⁸ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, Paris, Seuil, 2009.

Salim Bachi est un auteur algérien contemporain né en 1971 à Alger. Il a poursuivi ses études à Paris où il a côtoyé de près la littérature occidentale qui a exercé une grande influence sur son écriture. Son premier roman *Le Chien d'Ulysse*⁹ lui a valu le prix Goncourt grâce à la subtilité de son écriture et la profondeur des idées, attestant ainsi de son talent. Sa résidence à Rome était pour lui une occasion pour renouveler son écriture et creuser d'autres thématiques d'actualité. Ce faisant, il a écrit son roman *Tuez-les tous*¹⁰ où il a traité du terrorisme qui a bouleversé les Etats Unis en exploitant les événements du onze septembre. Son parcours littéraire témoigne de ses talents, il est l'auteur de onze romans dont certains lui ont valu des prix littéraires.

Autoportrait avec Grenade est son troisième ouvrage où il relate le rapport profond entre le passé et le présent. C'est un assemblage tissé de souvenirs personnels mêlés à la mémoire collective où il décrit son enfance et sa jeunesse dans un contexte algérien qu'il confronte avec les grandes réalisations de la civilisation musulmane en Espagne, à Grenade. C'est un autoportrait rappelant le vécu de l'auteur, mais c'est une autofiction puisque la réalité est nuancée par les jeux fictionnels.

Née en 1973, Chloé Delaume est l'auteure qui représente à juste titre le métissage culturel et identitaire étant donné qu'elle est d'une mère française et d'un père libanais. Les années d'enfance qu'elle a passées à Beyrouth ont constitué pour elle une expérience de vie dans le contexte de la guerre civile qui a envahi le Liban et a détruit sa maison familiale. Or, la grande douleur qu'elle a vécue et qui a marqué à jamais aussi bien sa vie personnelle que son parcours littéraire est tributaire du meurtre de sa mère commis par son père qui s'est suicidé. Sa vie professionnelle atteste de son talent et de son dynamisme compte tenu de sa participation à plusieurs revues de renom et à la richesse de sa production littéraire qui varie entre romans, théâtre, récit, nouvelles et essais.

Comme l'indique son titre, les événements de *Dans ma maison sous terre* se déroulent essentiellement au sein d'un cimetière où le silence des morts crée un cri assourdissant réclamant un retour à la vie. Chloé la protagoniste principale se consacre à la vengeance au travers de l'écriture dans le dessein de tuer sa grand-mère qui lui a révélé un secret de famille dévastateur. Elle fait donc appel à Théophile, accoutumé à l'atmosphère des

⁹ BACHI, S., *Le Chien d'Ulysse*, Paris, Gallimard, 2001.

¹⁰ BACHI, S., *Tuez-les tous*, Paris, Gallimard, 2006.

tombes, pour faire de l'absence un espace parlant de la présence souhaitée par les morts dont elle écoute les confessions.

Notre corpus d'étude est certes disparate dans la mesure où il rassemble deux auteures femmes et un auteur homme, mais ce choix est motivé par l'essence de l'autofiction. En effet, nous considérons que l'approfondissement de l'autofiction comme concept inventé pour la première fois par un auteur homme, en l'occurrence S. Doubrovsky, nécessite certes d'être repris et étudié d'un point de vue féminin, or nous tenons à maintenir le point de vue masculin en introduisant un autofictionnaliste pour parvenir, non seulement à mettre en confrontation des textes appartenant à des aires culturelles et géographiques différentes, mais pour explorer aussi l'autofiction au prisme des deux regards masculin et féminin.

Nous nous proposons de comparer non seulement des textes mais aussi et surtout des douleurs diverses vécues dans des contextes variés induisant des pensées tantôt en connivence, tantôt en antinomie. Ces pensées sont traduites dans le contexte de notre étude par les stratégies que nous nous évertuons à analyser et que le *Petit Robert* définit en tant qu' : « ensemble d'actions coordonnées, de manœuvres en vue d'une victoire. »¹¹. Effectivement, ces autofictionnalistes œuvrent en exploitant les différentes aptitudes de l'écriture à créer de nouvelles stratégies afin de vaincre les tourments de la solitude et combler la béance laissée par le vide dans ses différentes dimensions et par l'absence des êtres qui leur sont chers.

Dans cet espace autofictionnel où se vivent les ruptures comme nouveaux lieux de rencontres nous inscrivons notre problématique de recherche au travers de la question suivante : Comment nos trois autofictionnalistes (Ch. Delaume, N. Arcan et S. Bachi) s'approprient-ils les différentes stratégies scripturaires pour exprimer/ réaliser une dislocation/réappropriation de soi ?

Cette question nous permettra d'interroger toutes les facettes des trois œuvres composant notre corpus d'étude pour identifier les stratégies mises en œuvre par ces auteurs aux sexes et aux cultures différentes pour traduire leurs fêlures et leurs malaises. Les mots s'installent

¹¹ REY-DEBOVE, J. et REY, A., *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, éditions Millésime, 2007, p. 2438.

et se tissent pour bruire et laisser entendre le cri d'une crise identitaire qui ne cesse de jaillir dans le texte autofictionnel exprimant un moi brisé.

Ces autofictionnalistes qui font de l'écriture un moyen de délivrance s'en servent également pour exprimer leur tiraillement entre le passé douloureux et le présent qui s'attache à un avenir qui semble prometteur. Dans cet ordre d'idées, nous supposons que la déconstruction fait partie des stratégies investies dans ces textes pour traduire un aspect majeur de la dislocation de soi de chacun des trois auteurs.

L'aspect hybride du texte autofictionnel nous permet de supposer aussi que l'espace décrit serait particulier et qu'il recèlerait des modalités qui lui seraient inhérentes faisant du processus de la figuration de l'espace dans le texte une stratégie principale aidant l'autofictionnaliste à décrire la dislocation de son moi et à créer des pistes qui l'amèneraient à s'en réapproprier la part perdue.

Par ailleurs, étant donné que l'autofiction est définie comme « une autobiographie de l'inconscient », nous supposons que l'aliénation et/ ou le dédoublement, qui se veulent des procédés de l'écriture analytique, seraient des outils d'investigation pour exprimer la fêlure dont souffre chaque auteur-narrateur face à l'absence/ ab-sens multiple qui frappe leur univers. En outre, ils seraient également parmi les facteurs et les moyens encourageant un auto-engendrement dans une fin de réappropriation de moi/soi.

Les textes qui composent notre corpus d'étude relatent des histoires d'absence multiple vécues dans des espaces différents et unies par la langue française, langue employée par une écrivaine québécoise décrivant son dernier cri après une aventure amoureuse inaboutie vécue dans un espace d'une ville branchée, langue employée aussi par un écrivain algérien qui a fréquenté des cultures et espaces différents et langue employée également par une auteure qui a fait un déplacement spatio-temporel utilisé dans son roman comme moyen mnémonique pour revisiter l'espace du passé. Dans cet ordre d'idées, nous tenterons de démontrer que le texte autofictionnel se donne à lire comme un espace de tensions/apaisement ménageant une série d'oppositions exprimée par différentes stratégies scripturaires afin d'apaiser ainsi la crise existentielle et identitaire qu'ils développent tout au long de leur histoire.

Par ailleurs, les emprunts livresques marquant notre corpus d'étude reflètent leur aspect hybride et laissent voir un espace éclaté/déconstruit lié à un moi vivant une crise identitaire. Nous essayerons de démontrer que la déconstruction s'opère dans le texte autofictionnel à plusieurs niveaux permettant de visualiser le principe de dislocation/réappropriation de soi. Nous nous efforcerons de démontrer également dans cet ordre d'idées que le discours autofictionnel n'est ni narcissique ni égocentrique mais auto-évaluatif et auto-évolutif.

Ces hypothèses et objectifs formulés nécessitent une approche méthodologique apte à approfondir le sens de chaque texte et en opérer une lecture plurielle. Nous avouons que le choix de l'approche méthodologique est loin d'être une tâche facile dans la mesure où nos textes puisent leur richesse dans plusieurs domaines, chose qui nécessite une lecture interdisciplinaire basée sur une méthode descriptive et analytique.

En effet, Arcan cite explicitement J. Lacan et sa théorie basée sur les troubles du langage qui induisent des dérèglements psychiques. Delaume inscrit dans son texte un personnage psychanalytique qui lui reflète la réalité de son moi car c'est lui devant lequel son masque tombe. Certes, Bachi n'a pas cité de noms de psychanalyste mais le discours délirant caractérisant son texte laisse voir l'inspiration psychanalytique.

Ce faisant, la psychanalyse sera pour nous une première piste d'analyse nous permettant d'opérer une lecture analytique de notre corpus, lecture laissant voir le texte autofictionnel comme un divan symbolique sur lequel s'étalent la douleur/ l'apaisement de ces moi (s) disloqués. La psychanalyse nous aidera à interroger toutes les associations des signifiants/ signifiés pour en constituer un sens tributaire de la crise identitaire que vit chaque auteur-narrateur car comme l'argue à juste titre J. Lacan : « l'inconscient est structuré comme un langage¹² ».

Par ailleurs, l'intertextualité sera pour nous un outil d'analyse extrêmement important pour revisiter l'importance de la présence de plusieurs voix/voies dans notre corpus d'étude. Nous ferons pour cela appel aux travaux de G. Genette, J. Kristeva, J. Derrida et autres pour questionner l'apport des lectures du passé au texte autofictionnel.

¹² LACAN, J., *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 23.

Tous les travaux portant sur la notion d'autofiction seront convoqués également tout au long de notre étude selon les besoins de notre travail interprétatif sans prétendre privilégier une définition sur une autre.

Quant à l'étude de la notion de l'espace, la phénoménologie sous l'égide de G. Bachelard, J. Derrida et G. Deleuze, ainsi que la géocritique et la géophilosophie avec Westphal et Gattari nous permettront de creuser l'espace autofictionnel pour attester de sa fertilité et peut-être même de son originalité. L'absence vécue dans des espaces variées sera passée au filtre des travaux de P. Fédida.

La sémiotique, par ailleurs, nous permet de déceler à travers des structures préétablies des rapports de signification entre les actants cognitifs et les espaces dans lesquels ils se déplacent et nous donne l'opportunité de proposer des modèles sémiotiques qui régissent l'espace autofictionnel.

Notre approche méthodologique ne prétend pas se limiter aux domaines précités dans la mesure où notre étude sera analytique incitant à opérer une comparaison effectuée à la croisée des imaginaires que nous avons choisis car « la littérature comparée est liberté quasi-illimitée.¹³»

Cette approche comparatiste nous permettra d'examiner les stratégies autofictionnelles présentes dans notre corpus et d'attester, par voie de conséquence, que le texte autofictionnel est ouvert sur les différentes aires culturelles, il serait peut-être, grâce aux stratégies qu'il induit, une entité scripturale illimitée justifiée par la pluralité de ses définitions.

Pour mener à bien notre recherche et proposer une ligne conductrice précise, nous avons réparti notre travail en trois grandes parties. La première partie intitulée : « L'autofiction : Les stratégies d'un imaginaire hybride » sera consacrée essentiellement à la présentation de l'évolution de la notion d'autofiction en tant que genre hybride. Nous reprendrons la première définition donnée de l'autofiction pour en faire la pierre angulaire

¹³SOUILLER, D. et TROUBETZKOY, W., *Littérature comparée*, Paris, PUF, 1997, p. 7.

autour de laquelle gravitent ses définitions ultérieures et effectuer ainsi une comparaison donnant à lire son ambiguïté. Nous élargissons le motif de comparaison en introduisant le roman autobiographique afin de déceler la différence majeure entre le genre autobiographique et le genre autofictionnel. Par ailleurs, nous nous focaliserons notamment sur l'autofiction en tant que notion faisant valoir l'écriture comme élément substantiel de son fonctionnement. Dans cet ordre d'idées, nous mettons en relief le rôle du sujet-lecteur dans la construction des réseaux de signifiante inhérents à l'écriture autofictionnelle, et nous tenterons de mettre aussi au jour quelques spécificités définissant le genre autofictionnel et transparaissant dans nos trois textes notamment à travers la conception de l'autofiction expérimentale, étant donné que l'écriture autofictionnelle veut rendre compte d'une expérience traduite par l'analyse d'un vécu vrai. La réflexion sur l'aspect narcissique ou altruiste de l'autofiction sera également prise en charge.

Par ailleurs, nous tenterons dans le deuxième chapitre intitulé « Au commencement de l'autofiction était... » d'interroger les motivations et facteurs déclenchant une écriture qui s'affiche ostentatoirement hybride et insaisissable. Nous sommes appelée à étudier l'absence comme élément déclencheur d'un « agir » traduit par les mots. Nous verrons l'absence comme un élément commun qui revient dans chaque texte pour dire le malheur d'une vie envahie par un vide profond consécutif à la disparition des êtres chers, du sens de la vie et surtout de l'identité, nous verrons donc en quelque sorte l'absence dans tous ses états. Dans le dessein de lier l'absence à la douleur de solitude, nous analyserons le silence et le cri en tant qu'indices éloquentes qui expriment la souffrance des auteurs-narrateurs, celle d'une solitude brimant leur quotidien. Dans cette même partie, nous étudierons les aspects de l'hybridité du texte autofictionnel par le truchement de la notion de déconstruction. Nous investirons également les rapports intertextuels qui transparaissent dans chaque texte afin de souligner l'ouverture de l'autofiction sur les différentes cultures et domaines.

Nous continuerons dans le même ordre d'idées et nous intitulons notre deuxième partie de notre travail : *Stratégies de dislocation/réappropriation de soi*. Nous y exploiterons la notion d'aliénation pour décrire le sujet autofictionnel, qui transparaît dans le tissu narratif de chaque texte, comme dépressif et aliéné mais développant, puisque acteur dynamique, son propre processus d'aliénation pour atteindre sa libération d'un passé fantomatique lui rappelant les tourments de l'absence. La mort est au centre de cette partie inscrite sous un

angle lacanien stipulant que le sujet autofictionnel doit donner la preuve de son désir de se libérer en choisissant la mort. La dépression dont souffre le sujet autofictionnel sera incarnée dans notre corpus par le recours de nos auteurs au procédé de dédoublement du moi qui donne à lire une forme éclatée du texte, forme qui laisse voir également l'absence de l'unité de ces sujets qui se ressentent étrangers dans leur propre société. Nous approcherons la figure du double non seulement comme indice de la brisure de la figure de soi mais aussi et surtout comme processus d'auto-engendrement d'une nouvelle identité appuyant le désir du sujet autofictionnel d'atteindre la liberté souhaitée, désir qui va jusqu'à la tentation de changer son identité réelle et de renaître sous un autre nom, comme chez Delaume.

Nous élargirons notre analyse en consacrant la troisième partie intitulée : *Stratégies de figuration de soi à travers la textualisation de l'espace* à l'étude de l'espace en tant qu'élément essentiel dans l'écriture contemporaine et donc de l'écriture autofictionnelle. Notre analyse de l'espace sera abordée sous trois angles différents montrant la particularité spatiale. Les travaux de J. DERRIDA et G. BACHELARD nous seront d'une grande utilité pour explorer l'espace au sein des autofictions afin de mettre en exergue l'apport de la chaîne d'oppositions dans le processus de la construction/déconstruction du moi chez les trois auteurs d'une part, et d'une autre part pour exploiter les différents mécanismes menant vers la dislocation de ces contradictions. De plus, les travaux de Bertrand Westphal en géocritique et ceux de Félix Guattari et Giles Deleuze en géophilosophie ainsi que ceux de Kevin Lynch en urbanisme nous aideront énormément à approfondir l'espace autofictionnel et à montrer ses particularités. L'espace au sein des autofictions sera donc exploré et étudié en appliquant les trois phases de l'approche herméneutique : compréhension, explication et interprétation.

Par ailleurs, le point de vue sémantico-sémiotique au travers de l'analyse isotopique du texte, telle que celle proposée par François Rastier nous aidera à étudier les stratégies autofictionnelles liées à l'espace.

Notre approche sera donc pluridisciplinaire visant à montrer prudemment, et sans prétendre être exhaustives, les stratégies autofictionnelles mises en œuvre par l'autofictionnaliste pour exprimer les douleurs d'un moi en détresse et les solutions pour se le réapproprier.

Partie I :
L'autofiction : Les
stratégies d'un
imaginaire hybride

Introduction

Nous consacrerons cette partie à l'exploration du genre autofictionnel en revenant dans un premier temps sur ses débuts et sur les multiples tentatives de définitions qui ont suivi son apparition jusqu'à ce qu'il devienne un genre connu de nos jours. Puis, nous interrogerons sa spécificité dans un cadre contemporain, le lecteur-sujet ou le lecteur-espace retiendra alors notre attention pour définir les nouvelles exigences de réception de ce genre hybride, nous tenterons aussi de comprendre les raisons qui ont fait de l'autofiction un genre rebutant. Ce genre s'inscrivant dans la catégorie de l'écriture du *Je*, une interrogation s'impose sur le rapport que l'écriture autofictionnelle instaure entre le *Je* et l'Autre, pour comprendre sa portée narcissique ou altruiste.

Dès ses débuts l'autofiction affiche une nouvelle logique du langage, le considérant comme le seul espace où la fiction prend vie, nous approcherons alors cette nouvelle préoccupation des autofictionnalistes dans le cadre de ce que Delaume appelle l'autofiction expérimentale, où le réel devient un matériau qu'on provoque et qu'on oriente selon ses besoins.

Dans un deuxième temps nous nous interrogerons sur les facteurs qui ont poussé les auteurs à s'inscrire dans un genre qui s'est défini dès le début par son hybridité. Nous étudierons alors des thématiques récurrentes dans les trois textes autofictionnels : la perte, l'absence/ *ab-sens* et le deuil par le biais du fragment relique. Pour ce faire, les travaux de Pierre Fédida, de Lacan et d'Elisabeth Bizouard nous seront très utiles.

Enfin, nous tenterons d'explorer les stratégies de la construction de l'hybride à travers le concept de déconstruction proposé par Derrida. Nous intéresserons alors aux procédés scripturaires permettant aux autofictionnalistes de transformer leur texte en un espace hétérogène et boulimique. La déconstruction ne sera pas vue uniquement sur le plan scripturaire mais aussi et surtout comme une logique de renversement/ apaisement des tensions dans le texte ; et enfin, nous approcherons l'écriture comme différence qui est un autre aspect de la déconstruction.

Chapitre I :
L'autofiction :
concept, théorie et
spécificités

Chapitre I : L'autofiction : concept, théorie et spécificités

I. L'autofiction : Emergence et genèse du concept

I.1. La naissance du concept

L'autofiction, ce néologisme monstrueux, n'a cessé, depuis 1977, d'animer des débats, d'enflammer des polémiques et d'inspirer des travaux universitaires et des productions littéraires et extra-littéraires. Un phénomène hybride qui a vu le jour dans la quatrième de couverture de *Fils*¹⁴ ; l'objectif de Doubrovsky était alors de remplir une « case aveugle » dans la fameuse classification des œuvres dites de l'écriture de soi, proposée par Philippe Lejeune dans son ouvrage *Le pacte autobiographique*. Lejeune y a nié la possibilité de la coexistence dans une même œuvre du pacte autobiographique et romanesque ; Doubrovsky le défia alors en inscrivant sciemment *Fils* dans cet espace impossible qui considère comme « 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 ¹⁵ ». Dans une lettre adressée à Lejeune, Doubrovsky avoue justement cette ambition : « J'ai voulu très profondément remplir cette case que votre analyse laissait vide, et c'est un véritable désir qui a soudain lié votre texte critique et ce que j'étais en train d'écrire ¹⁶ ».

L'autofiction propose, donc, un pacte oxymorique¹⁷ réconciliant dans une même œuvre le pacte autobiographique (l'auteur est lui-même le narrateur et le personnage principal de l'œuvre et tout ce qu'il y raconte relève d'une expérience réelle), et le pacte romanesque (l'inscription du terme roman sur la première de couverture d'une œuvre tisse un pacte romanesque avec le lecteur : tout ce qui y est raconté est le produit d'une pure fiction). Doubrovsky baptisa alors l'autofiction en lui donnant cette définition : « Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman,

¹⁴ DOUBROVSKY, S., *Fils*, Paris, Galilée, 1977, 4^{ème} de couverture.

¹⁵ LEJEUNE, Ph., *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p.28.

¹⁶ Lettre du 17 octobre 1977 cité par Philippe Lejeune in *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, p.63.

¹⁷ JACCOMARD, H., *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine : Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Genève, Droz, 1993, cité in Wikipédia, L'encyclopédie libre en ligne : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Autofiction> (consulté le 10.02.2007).

traditionnel ou nouveau ¹⁸», il la distingue ainsi de l'autobiographie qu'il considère comme « un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style ¹⁹ ».

La matière première de la production autofictionnelle chez Doubrovsky est ainsi le réel, et la fictionnalisation de soi ne se fait qu'à travers les techniques scripturales et le système d'énonciation, il explique ainsi cette réalité littéraire mise en œuvre dans son roman *Fils* :

Dans ce livre, tout est vrai, mais tout est rebrassé par le travail d'écriture. Cette fameuse journée de 24 heures est entièrement fictive, bien sûr, mais les faits qui la nourrissent sont vrais. Prenons le fameux rêve du monstre marin : il est authentique, mais je n'en ai jamais parlé à mon psychanalyste. Les paroles du psychanalyste, elles aussi, sont vraies, mais elles n'ont pas été prononcées pendant la même séance. Les étudiants, eux aussi, ont existé, mais ils n'étaient pas là le jour du cours sur Racine²⁰.

La fiction tire, donc, son âme d'un réel investi dans toutes les facettes d'une écriture révolutionnaire. Cette volonté d'exposer sa propre identité dans un espace textuel et de la fictionnaliser par le biais des différentes techniques de la mise en scène littéraire est appelée autofiction ; Doubrovsky explicite davantage : « L'autofiction c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain de me donner à moi-même et par moi-même, en y incorporant au sens plein du terme, l'expérience du vécu, non seulement de la thématique, mais dans la production du texte ²¹ ». Le contenu référentiel est ainsi une vérité qu'assume et réclame l'autofiction : « En bonne et scrupuleuse autobiographie, tous les faits et gestes du récit sont littéralement tirés de ma propre vie ; lieux et dates ont été maniaquement vérifiés (...) noms, prénoms, qualités (et défauts), tous événements et incidents, toute pensée, Est ce la plus intime, tout y (est) mien²² ».

L'auteur de *Fils* rappelle, cependant, que se fier à la mémoire pour raconter des événements réels est l'acte même qui les noie dans la fiction : « Si j'essaie de me remémorer, je m'invente ²³ »; la mémoire est ainsi un miroir brisé qui ne reflète que des fragments de réalité. L'autofiction semble ainsi remettre en question le principe de vérité

¹⁸ DOUBROVSKY, S., *Fils*, *op. cit.*, 4^{ème} de couverture.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ DOUBROVSKY, S., cité in CHEMIN, A., « Fils, père de l'autofiction », juillet 2013, art. en ligne : http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/07/18/fils-pere-de-l-autofiction_3449667_3246.html. (Consulté le 03.01.2014).

²¹ GASPARINI, Ph., *Est-il je ?*, Paris, Seuil, 2004, p.23.

²² DOUBROVSKY, S., « Autobiographie / Vérité / Psychanalyse », *L'Esprit créateur*, vol. 20, no 3, automne 1980, p.89-94.

²³ DOUBROVSKY, S., *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, 1989, p.67.

de l'entreprise autobiographique car avec le développement des disciplines notamment la psychanalyse (Freud et Lacan), il est reconnu que dire la vérité ne peut être qu'une simple intention et prétendre le contraire relève de l'illusion ; et c'est dans ce sens que Doubrovsky étaye sa thèse : « Ma fiction n'est jamais du roman. J'imagine mon existence²⁴ », une déclaration qui fait penser à l'expression de Sartre : « c'est ça que j'aurais voulu écrire : une fiction qui n'en soit pas une²⁵ ». Doubrovsky n'avait pas l'intention d'inventer un nouveau genre mais plutôt d'avoir la reconnaissance d'une pratique déjà antérieure, il réalise d'ailleurs que Céline et Genet, entre autres, ont déjà expérimenté une telle forme narrative.

I.2. Autofiction et autofictions

Comme on l'a dit plus haut, la conception doubrovskienne de l'autofiction a suscité un engouement dans le milieu littéraire, plusieurs théoriciens, critiques littéraires et chercheurs universitaires se sont acharnés à explorer ce nouveau phénomène et à délimiter ses contours et le champ de sa pratique. Cependant, les interprétations données à l'autofiction sont parties dans des sens différents et parfois opposés.

Lejeune ne tarde pas également à donner son opinion au sujet de l'autofiction qui pour lui était une pratique non envisageable, quelques années au préalable : « 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 déjà²⁶ ». Cette conception de Lejeune rejoint *l'autofiction fantastique* de Colonna ou encore celle de Laurent Jenny « l'autofiction référentielle » : « 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 référentielles²⁷ ». Selon Jenny la fictionnalisation peut affecter plusieurs composantes de la narration, donnant ainsi

²⁴ DOUBROVSKY, S., *La Vie l'instant*, Paris, Balland, 1985, p.53.

²⁵ SARTRE, J.-P., *Situations X, politique et autobiographie*, Paris, Gallimard, 1976, p.145.

²⁶ LEJEUNE, Ph., *Moi aussi, op. cit.*, p.65.

²⁷ JENNY, L., «L'autofiction », *Méthodes et problèmes*. Genève: Dpt de français moderne,2003, art. en ligne : <<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/>> (consulté le05.06.2007).

naissance à plusieurs formes d'autofictions : la fictionnalisation de l'histoire du personnage narrateur, la fictionnalisation de l'identité du narrateur et la fictionnalisation de l'identité du personnage. En se basant sur le protocole nominal²⁸, Genette distingue deux genres d'autofictions : d'une part « les vraies autofictions dont le contenu narratif est, si je puis dire, authentiquement fictionnel²⁹», d'autre part, il nomme « fausses autofictions » toutes les œuvres qui « ne sont fictions que pour la douane : autrement dit, autobiographies honteuses³⁰ » et qualifie leur logique « d'entreprise boiteuse³¹ ». Quant à Colonna, dans une thèse de doctorat, soutenue sous la direction de Genette, il propose une nouvelle définition qui s'écarte énormément de celle de Doubrovsky :

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 indirectes³².

Donc, selon Colonna, un autofictionnaliste maintient au sein de son œuvre la présence de la triple identité (auteur = narrateur = personnage), tout en projetant l'histoire dans un univers purement fictif et il se crée ainsi un nouveau destin. Il distingue, par ailleurs, quatre types d'autofictions: l'*autofiction fantastique* dans laquelle « l'écrivain est au centre du texte comme dans une autobiographie - c'est le héros- mais il transfigure son existence et son identité, dans une histoire irréelle, indifférente à la vraisemblance³³», l'*autofiction spéculaire* : « reposant sur un reflet de l'auteur ou du livre dans le livre³⁴», l'*autofiction intrusive* où « l'avatar de l'écrivain est un récitant, un raconteur ou un commentateur³⁵» et l'*autofiction biographique* (L'auteur est le pivot de son livre, il raconte sa vie mais il la fictionnalise en la simplifiant, en la magnifiant ou, s'il est masochiste, en rajoutant dans le sordide et l'autoflagellation). Notons que ce dernier type de l'autofiction, proposé par Colonna, l'*autofiction biographique*, est l'acception la plus en vogue de nos jours.

²⁸ COLONNA, V., *L'Autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*, thèse de doctorat de l'E.H.E.S.S sous la direction de Gérard Genette, 1989, p.46, thèse disponible sur : <<http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>>. (Consulté le 10.5.2007).

²⁹ GENETTE, G., *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p.87.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² COLONNA, V., *L'Autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature, op. cit., p.3.*

³³ *Ibid.*, p.75.

³⁴ *Ibid.*, p.119.

³⁵ *Ibid.*, p.135.

Le côté référentiel de l'autofiction semble avoir pour souci le maintien de la vraisemblance, et c'est dans ce sens que Marie Darrieussecq définit clairement l'autofiction : « 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'³⁶», mais elle revient pourtant sur cet aspect indécidable et insaisissable de l'autofiction : « Se présentant à la fois comme roman à la première personne et comme autobiographie, l'autofiction ne permet pas au lecteur de disposer des clés pour différencier l'énoncé de réalité et l'énoncé de fiction³⁷ ». Philippe Vilain, constate également cet « entre deux » de l'autofiction et la qualifie de « monstre hybride³⁸ ».

Quant à Lecarme³⁹, il qualifie plaisamment l'autofiction de « mauvais genre » et pense qu'elle peut être employée dans deux sens : une autofiction purement fictive (les événements racontés sont réels et l'aspect fictionnel se situe au niveau de la technique narrative), et l'autofiction au sens général du terme, vue comme l'alternance d'évènements réels et fictifs.

L'autofiction semble représenter ainsi un entre-deux, un espace hybride insaisissable et indécidable, c'est pour cette raison que Mounir Laouyen⁴⁰ dans un article consacré à la réception de l'autofiction, la range dans ce qu'il appelle « la catégorie textuelle » et ne la considère pas comme un genre à part entière ; avis partagé par Arnaut Schmitt qui conçoit l'autofiction non pas « comme genre à part entière, mais bien comme sous-genre d'une catégorie consacrée et donc comme *mixité*⁴¹ ».

Gasparini, tente en 2008 dans son ouvrage *Autofiction, une aventure de langage*, de synthétiser les différentes définitions octroyées à l'autofiction. Il emploie alors le terme d' « autonarration⁴² » qu'il emprunte à Schmitt pour ainsi désigner non « pas un genre mais la forme contemporaine d'un archigenre, l'espace autobiographique⁴³ ». Il ne s'agit pas d'un nouveau terme qui supplantera celui de l'autofiction mais plutôt « une cohérence

³⁶ DARRIEUSECQ, M., « L'Autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n° 107, septembre 1996, p. 369-380.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ VILAIN, Ph., *L'Autofiction en théorie*, Chatou, Éditions de la transparence, 2009, p.13.

³⁹ LECARME, J., « L'autofiction : un mauvais genre? », dans *Autofictions et Cie, Cahiers RITM*, n° 6, 1993, p. 227-249.

⁴⁰ LAOUYEN, M., « L'autofiction : une réception problématique », *op. cit.*

⁴¹ SCHMITT, A., *Je Réel / Je Fictif. Au-delà d'une Confusion postmoderne*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2010, p.69.

⁴² SCHMITT, A., « La perspective de l'autonarration », *Poétique*, n° 149, février 2007, p.15-29.

⁴³ *Ibid.*, p.312.

sémantique (...) le composant *fiction* indiquant clairement qu'un certain nombre d'éléments de l'auto-récit ont été imaginés ou remaniés par l'auteur⁴⁴».

Une autre tentative de définition de l'autofiction est proposée par Arnaud Schmitt dans son ouvrage *Je Réel / Je Fictif. Au-delà d'une Confusion Postmoderne*⁴⁵, dans un esprit postmoderniste part de deux réalités : la première est la « remise en cause du concept même de réel⁴⁶ », la deuxième est « la possibilité que deux genres soient difficiles à différencier dans le même espace textuel n'enlève rien au fait que nous avons toujours affaire à deux genres bien distincts⁴⁷ » ; Schmitt propose donc de remplacer le terme d'autofiction par celui d'*autonarration* qu'il juge plus propre à cerner une telle réalité car elle désignera « une autobiographie présentée sous forme littéraire⁴⁸ ». Pour étayer sa thèse, Schmitt confronte les deux concepts autofiction et autonarration, cette dernière offre au lecteur un « contrat de lecture clair qui force l'auteur à assumer pleinement sa narration du réel⁴⁹ », une responsabilité éthique que l'autofiction a tendance à fuir sous le fard de la fiction⁵⁰. Schmitt propose, toutefois, deux variantes d'autonarration : d'une part une autonarration à « dominante référentielle⁵¹ » renvoyant ainsi aux textes autobiographiques, et d'autre part une « fiction du réel » qualifiant les textes « dont l'identité oscille entre roman et autobiographie⁵² ».

Cependant, comme le soutient Arnaud Genon « le pouvoir évocateur du mot " autofiction " est tel que l'on envisage mal, dans l'immédiat, le voir remplacer par celui d' " autonarration " , quelle que soit la force des arguments ici avancés... L'aventure théorique continue⁵³ ».

⁴⁴ *Ibid.*, p.313.

⁴⁵ SCHMITT, A., *Je Réel / Je Fictif. Au-delà d'une Confusion postmoderne*, *op. cit.*

⁴⁶ *Ibid.*, p.49.

⁴⁷ *Ibid.*, p.53.

⁴⁸ *Ibid.*, p.78.

⁴⁹ *Ibid.*, p.78.

⁵⁰ GENON, A., « De l'autofiction à l'autonarration », décembre2010, art. en ligne : <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/12/05/De-lautofiction-a-lautonarration> (consulté le 10.08.2012).

⁵¹ SCHMITT, A., *Je Réel / Je Fictif. Au-delà d'une Confusion postmoderne*, *op. cit.*, p.90.

⁵² *Ibid.*, p.90.

⁵³ GENON, A., « De l'autofiction à l'autonarration », *op. cit.*

I.3. Roman autobiographique et autofiction

Le vacillement entre réel et fiction au sein de l'autofiction la rapproche de la logique du roman autobiographique, quelles sont alors les limites entre ces deux genres ? Gasparini dans *Est-il je ?* montre que la différence n'est que nuance. Dans le roman autobiographique l'auteur dont le nom est différent de celui du personnage narrateur, fait appel aux événements réels (vécus) pour construire sa fiction, tandis que dans l'autofiction l'auteur se met explicitement en scène et se crée un nouveau destin qui dévie d'un moment à un autre sur son vécu, et parfois les limites entre réel et fiction se retrouvent embrouillées. Christine Angot, écrivaine française et figure emblématique de l'écriture autofictionnelle, s'arrête sur ce sujet important et tente de distinguer les deux genres :

Alors que ces auteurs de romans autobiographiques écrivent 'je' comme s'ils le disaient, sans en travailler l'objectivité, sans l'isoler comme on isole une matière chimique, le roman en 'je', pour eux, est un jeu qui les fait exister et dans lequel leur 'histoire' prétend acquérir le statut d'intrigue, c'est l'objectif opposé. L'objectif n'est pas d'exister ou de faire exister une histoire mais de la casser au contraire en tant que scénario pour faire exister le réel qui se trouve dévitalisé⁵⁴.

Selon Angot, donc, à la différence du roman autobiographique qui vise la mise en scène d'une réalité vraisemblable d'un « je » clairement identifié, l'autofiction a d'abord une ambition de fragmentation/ reconstruction de la réalité pour pouvoir ainsi faire face à une vérité dénuée de tout ornement fictif. Arnaud Schmitt pense que cette distinction est plutôt relative car elle relève d'une subjectivation propre à chaque lecteur : « ma conception du discours fictionnel et référentiel n'est pas forcément identique à celle d'un autre lecteur⁵⁵ ». Le lecteur doit donc, comprendre, s'identifier et signer le pacte oxymorique d'une « absoluteion ». Cependant, l'identification du moi ne se fait qu'à travers une reconnaissance fondée sur le témoignage de l'Autre, des réalités vécues et senties et même rêvées d'un inconscient consciemment averti; cette identification passe également par une remise en question de tous les attraits d'une personnalité développée dans une atmosphère de fragmentation.

⁵⁴ ANGOT, Ch. , cité in KAPRIËLIAN, N., « L'autofiction : un genre passé de mode, mais toujours aussi percutant », septembre 2012, art. en ligne : <<http://www.lesinrocks.com/2012/09/04/livres/lautofiction-un-genre-passe-de-mode-mais-toujours-aussi-percutant-11292150/>>. (consulté le 12.03.2014)

⁵⁵ SCHMITT, A., *Je Réel / Je Fictif. Au-delà d'une Confusion postmoderne*, op. cit., p.69.

II. L'écriture autofictionnelle : spécificités

II.1.L'autofictionnaliste et le lecteur ou *le sujet-lecteur*

Le phénomène littéraire n'est pas seulement le texte, mais aussi son lecteur et l'ensemble des réactions possibles du lecteur au texte-énoncé et énonciation. Les seules réalités objectives de la communication littéraire sont l'œuvre et le lecteur, (...) D'où la décision de faire du lecteur l'énonciateur du texte, en lieu et place de l'auteur.

Anne MAUREL⁵⁶

Le lecteur est un actant important dans la construction du sens d'une œuvre, son rôle est essentiellement actif car c'est à travers ses propres filtres psychologiques, intellectuels et cognitifs qu'une œuvre s'inscrit dans un cadre de significations bien précis. En effet, selon le cognitivisme et même le déconstructionnisme, l'œuvre littéraire n'est jamais un produit clos et fini, son univers sémantique s'étend au-delà de la structure textuelle et dépendra de l'interprétation du lecteur, et elle sera dans ce sens conditionnée par son degré d'érudition et par son bagage culturel et cognitif.

La construction du sens d'une œuvre dépend également de l'horizon d'attente de chaque lecteur qui, selon H.R. Jauss, désigne un « système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre -langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne⁵⁷ ». L'horizon d'attente du lecteur est nourri par son esprit hypothétique :

En lisant, on prévoit, on attend. On prévoit la fin de la phrase, la phrase suivante, la page d'après ; on attend qu'elles confirment ou qu'elles infirment ces prévisions ; la lecture se compose d'une foule d'hypothèses, de rêves suivis de réveils, d'espoirs et de déceptions ; les lecteurs sont toujours en avance sur la phrase, qu'ils lisent, dans un avenir seulement probable qui s'écroule en partie et se consolide en partie à mesure qu'ils progressent, qui recule d'une page à l'autre et forme l'horizon mouvant de l'objet littéraire⁵⁸.

⁵⁶ MAUREL, A., *La Critique*, Paris, Hachette, coll. « Conteurs Littéraire », 1994.

⁵⁷ JAUSS, H.R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1990, p.49.

⁵⁸ SARTRE, J.-P., *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1948, p. 48.

Cependant, une œuvre littéraire peut surprendre le lecteur en rompant avec son horizon d'attente et crée ainsi ce qu'on appelle un « écart esthétique ⁵⁹ », ce dernier a « le rôle particulier qui revient, dans l'activité communicationnelle de la société, à l'expérience esthétique peut s'articuler en trois fonctions distinctes : préformation des comportements ou transmission de la norme ; motivation ou création de la norme ; transformation ou rupture de la norme ⁶⁰ ».

L'écart esthétique peut se lire à travers la réaction des lecteurs et de la critique : de l'approbation, quand l'œuvre s'inscrit dans le cadre de l'horizon d'attente du lecteur ainsi que de la norme littéraire approuvée par la critique ; ou bien du rejet quand l'œuvre présente une nouvelle forme esthétique non habituelle ni pour le lecteur ni pour la critique. Notons que la critique littéraire peut, toutefois, consacrer une œuvre qui rompe avec la norme courante et l'encourager si elle est convaincante et originale. Il ne faut pas perdre de vue que la visée de la littérarité d'une œuvre est de « privilégier l'événement créateur de nouveauté par rapport à la répétition routinière de l'accompli, la négativité et l'écart par rapport à toute affirmation de valeurs établies et à toute signification devenue traditionnelle ⁶¹ ». Cette nouveauté ne vient pas seulement « pour prendre le relais de la forme ancienne qui n'a déjà plus de valeur artistique ». Elle peut aussi « rendre possible une autre perception des choses, en préfigurant un contenu d'expérience qui s'exprime à travers la littérature avant d'accéder à la réalité de la vie ⁶² ». L'autofiction qui a mis plus de vingt ans pour prendre place dans le champ littéraire, a proposé une nouvelle forme de représentation du réel, et a révolutionné les rapports entre les différentes composantes du fait littéraire : œuvre (texte et son contenu), auteur et lecteur.

En effet, les autofictionnalistes s'affichent de plus en plus comme des innovateurs et des manipulateurs de nouvelles techniques scripturales tout en instaurant un rapport particulier vis-à-vis de l'identité auctoriale, de l'écriture et du lecteur. Le père de l'autofiction, Serges Doubrovsky, explique justement ce lien spécifique entre l'auteur d'une autofiction et le lecteur :

Donc j'ai voulu que ce soit Moi qui sois personnage, que si l'on m'aime ou si l'on me déteste, ce n'est pas un personnage que j'ai créé, c'est moi-même. J'ai voulu établir un rapport particulier avec le lecteur. Cela me paraît essentiel. Le

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*, p.261.

⁶¹ *Ibid.*, p.261.

⁶² JAUSS, H.R., *op. cit.*, p.76.

lecteur le destinataire est toujours présent. Autrui, cette foule inconnue qui m'entoure, c'est pour elle que j'écris. Je n'ai jamais tenu de journal intime, par exemple, parce qu'écrire pour moi tout seul ne m'intéresse pas.⁶³

L'identité de l'auteur-narrateur-personnage d'une autofiction est spontanément dévoilée au sein d'une autofiction, un courage ou une audace qui a d'abord une visée communicationnelle, une sincérité qui pourrait mettre en confiance le lecteur et par conséquent l'impliquer dans cet espace fictionnellement réel car « ce que le lecteur doit chercher à reconnaître dans les personnages d'un roman, ce n'est pas l'auteur. C'est lui-même⁶⁴ ». Cependant, la stratégie prise par les autofictionnalistes ne cherche guère à ménager un lecteur potentiel mais plutôt à instaurer un dialogue quasiment réel :

Dans l'acte d'écriture, il y a déjà l'implication d'un lecteur éventuel, futur. Je ne cherche pas du tout à lui faire plaisir en inventant par exemple une très belle histoire comme tant de romanciers ont pu le faire, qui n'est absolument pas la leur mais où ils ont mis tout leur talent d'imagination. L'art de la fiction pure ne m'a jamais sollicité. J'ai toujours eu besoin d'un contact personnel avec mon lecteur. Je n'en ai pas été conscient dès le début, je m'en suis aperçu peu à peu. J'écrivais pour que, si on aime le livre, on m'aime, mais si on déteste le livre, on me déteste. Je veux être en jeu nommément, personnellement, pas par le truchement de personnages imaginaires⁶⁵.

Doubrovsky exige donc une identité réelle qui se met dans la peau d'un personnage en papier et se glisse dans un espace textuel fictionnel menant par contre une existence remplie d'évènements réels. Le rôle qu'il donnera au lecteur est celui d'un actant actif libre d'approuver ou de donner un avis opposé :

En ce sens-là il faut donc que je puisse, par l'écriture, me transformer en personnage de fiction tout en exposant des faits réels qui sont arrivés dans ma vie. Alors, quel rapport est-ce que je demande au lecteur ? (...) Moi, je ne cherche absolument pas l'absolution. On peut me condamner. Ce que je cherche ? Je voudrais que le lecteur participe à ma vie. La participation n'est pas forcément une approbation, elle peut être négative. Car si je fais partager ma vie au lecteur, lui-même va sentir, éprouver des sentiments peut-être plus forts qu'en s'identifiant à un personnage imaginaire. Ce rapport au lecteur est donc essentiel⁶⁶.

⁶³ DOUBROVSKY, S., cité in GRELL, I., « Le travail de la madeleine à l'envers », entretien avec Serge Doubrovsky, 2006, disponible en ligne : https://www.academia.edu/4740267/La_Madeleine_%C3%A0_l'envers_interview_avec_Serge_Doubrovsky_lors_de_la_r%C3%A9dition_en_201 (consulté le 12.09.2014).

⁶⁴ HUSTON, N., *L'Espèce fabulatrice*, Paris, Actes Sud/ Leméac, 2008, p. 183.

⁶⁵ DOUBROVSKY, S., cité in GRELL, I., *op. cit.*

⁶⁶ *Ibid.*

L'autofiction vise donc un lecteur averti qui participe activement à la construction/déconstruction continue des réseaux de signification du texte, un type particulier de lecteur que la théorie littéraire appelle le *lecteur-sujet* :

Le concept de ‘sujet-lecteur’ est aujourd’hui sous les feux de la théorie de la littérature, et de la didactique de la littérature. Pas un article ne paraît désormais sans que soient citées les mêmes références : Iser 1976 (*L’Acte de lecture. Théorie de l’effet esthétique*), Jauss 1978 (*Pour une esthétique de la réception*), Eco 1965 et 1985 (*L’Oeuvre ouverte et Lector in fabula*), Picard 1987 (*La Lecture comme jeu*), Jouve 1993 *La Lecture...*⁶⁷

Le lecteur est appelé donc, en tant que lecteur-sujet, à se saisir du texte et à le manier afin d’en extraire tous les sens enfouis car « tout lecteur est habité par la pulsion qui le conduit à détruire le texte – ne fut-ce que pour mieux l’approprier –, à franchir la barrière imaginaire qui sépare fiction et réalité, ou encore à franchir celle qui le sépare de l’auteur en réécrivant le texte⁶⁸ ». Le lecteur s’adonne alors à une lecture plurielle « (...) pour obtenir, comme sous l’effet d’une drogue, celle du recommencement, de la différence, non le ‘vrai’ texte, mais le texte pluriel ; même et nouveau⁶⁹ ».

Dans le cas d’une autofiction proposant un univers hybride le lecteur doit « osciller et vaciller⁷⁰ » entre deux zones au premier abord incompatibles (la fiction et la réalité) et s’installer dans une troisième aire, une « zone grise » :

Pour que la « zone grise » devienne une réalité, le lecteur doit adopter une position indéfinie entre crédulité et incrédulité par rapport à ce qu’il lit, mais cette position est souvent très éloignée de la réalité de la lecture. De plus, la notion d’hybridité surestime notre flexibilité herméneutique ; tout porte à croire qu’assez tôt dans la lecture d’un texte, nous choisissons une option générique et, la plupart du temps, nous nous y tenons⁷¹.

Selon Schmitt l’autofiction « surestime » la capacité cognitive du lecteur qui finit par se ranger dans une voie univoque de l’interprétation du texte, mais nous pensons, tout au

⁶⁷ CHABANNE, J.-Ch., « Parler, lire, écrire dans la classe de littérature : l’activité de l’élève, le travail de l’enseignant, la place de l’œuvre », 7èmes Rencontres des recherches en Didactiques de la littérature, IUFM de Montpellier, 6 au 8 avril, 2006, p. 2.

⁶⁸ PIEGAY-GROS, N., *Le Lecteur*, Paris, GF Flammarion, coll. « Corpus/ Lettres », 2002, p. 33-34. cité in BIROUK, N., Les représentations du lecteur réel dans quelque récits de voyage de Michel Butor, Université Rennes2, thèse soutenue janvier 2012, disponible sur : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-00769292/document> (consulté le 17.06.2014).

⁶⁹ BARTHES, R., « Combien de lectures ? » in *S/Z*, Seuil, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, p. 23.

⁷⁰ SCHMITT, A., « Cognition et Hybridité. Le lecteur dans la zone grise », *Cahiers de narratologie. Analyse et théorie narrative*, 28/2015, art. en ligne : <https://narratologie.revues.org/7201> (consulté le 14.09.2016).

⁷¹ SCHMITT, A., « Cognition et Hybridité. Le lecteur dans la zone grise », *op. cit.*

contraire, que l'univers autofictionnel suscite la curiosité du lecteur et l'aspect hybride du texte le pousse à se surpasser et à maintenir en dynamique insatiable le parallélisme des deux zones d'interprétation du réel : la fiction et la référentialité. Le lecteur acquiert même le statut d'espace car selon Piégay-Gros c'est lui qui tient le pouvoir de rassembler toutes les composantes constituant le fait littéraire :

La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur", écrit ainsi Barthes, après avoir rappelé que, si tout texte est "fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation [...] ce n'est pas l'auteur mais le lecteur qui peut en opérer le rassemblement : "le lecteur est l'espace même où s'inscrivent sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture." [...] Ce lecteur promu par la disparition de l'auteur n'est en rien historique ; il n'est pas la figure du réel face à celle du texte ; au contraire, il est "un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie ; il est seulement ce quelqu'un qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit"⁷².

Les autofictionnalistes cherchent avant tout une forme de partage avec leur lecteur comme le confirme Doubrovsky :

(...) que l'écriture soit non, ainsi que le voulait Rousseau, une forme d'absolution – chez moi, il n'y a pas de Dieu devant lequel se présenter avec mon livre – mais une forme de partage ; je veux que le lecteur, si j'ai réussi mon livre, puisse partager avec moi ce que j'ai pu vivre. J'ai dit quelque part, je ne sais plus exactement où, que j'écris pour moins mourir. Voilà le point central de mon travail d'écriture. Pour moi, la littérature est fondamentalement existentielle. Michel Contat avait écrit dans *Le Monde des livres* que j'étais le dernier des écrivains existentialistes ; j'accepte volontiers cette lignée, dont j'espère ne pas être le dernier. C'est de l'existence – mon existence qui sera aussi, le temps de la lecture, celle de mon lecteur. Avec l'existence des millions d'autres.⁷³

L'autofiction offre ainsi au lecteur l'occasion de penser son existence sous un nouvel angle car elle l'invite « à se pencher sur la façon dont s'écrit sa propre existence. Sur la place de son Je dans la vie⁷⁴ ».

⁷² PIEGAY-GROS, N., *Le Lecteur*, op. cit.

⁷³ DOUBROVSKY, S., « Les points sur les 'i' » in JEANELLE, J.-L. et J., VIOLLET(dir.), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, coll. « Au coeur des textes », n°6, 2007, art. en ligne : <http://www.autofiction.org/index.php?post/2013/06/28/Les-points-sur-les-i-jnSerge-Doubrovsky> (consulté le 14.02.2014).

⁷⁴ DELAUME, Ch., « S'écrire mode d'emploi », Bibliothèque nationale de France. [Catalogue de bibliothèque], 2008, p.3, art. en ligne : <http://classes.bnffr/ecrivelaville/ressources/delaume.pdf> (consulté le 10.03.2013).

II.2. Le sujet autofictionnel entre narcissisme et altruisme

On se plaint quelquefois des écrivains qui disent : moi. Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas! Quand je parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas? Ah! Insensé, qui crois que je ne suis pas toi!

V, HUGO, *Contemplations*, Préface.

Le sujet autofictionnel tel l'espace hybride dans lequel il évolue, entretient des rapports très confus avec la thématique qu'il traite ainsi qu'avec les stratégies scripturales qui, tantôt le construisent et tantôt le déconstruisent. En effet, le *je* est une instance très séductrice qui donne l'illusion de la confiance, alors qu'il se disperse, s'éclate et se dérobe afin de mieux se dévoiler car, pour l'autofiction, la réalité ne voit le jour que dans le lien contradictoire unissant le silence de l'abstention et la jouissance de la délivrance. Le *je/moi* de l'autofiction affiche, ainsi, une nudité d'esprit très transparente et assume sans scrupule une identité réelle évoluant dans un espace textuel. L'entreprise autofictionnelle s'attache à donner une image très authentique du sujet de la fiction, Arnaud Genon⁷⁵ commente à ce sujet :

Alors que Rousseau revendiquait l'originalité de son projet et le caractère unique de sa personne, le sujet de l'autofiction se façonne dans la parole de l'Autre et s'inscrit dans le sillage de ses prédécesseurs. Le sujet, en plus d'être virtuel, se fait textuel. Il est à l'image du genre qui l'expose : monstrueux et hybride. Il n'est jamais un, il dit la pluralité de ce qui est en nous, il multiplie les strates, se dévoile dans l'écriture et s'annihile dans la forme fragmentée qu'elle prend. L'autofiction, plus qu'un nouveau genre littéraire, est en fait le moyen qu'a trouvé le sujet pour se mettre lui-même en question, pour refuser l'idée d'une vérité univoque et revendiquer sa fracture.

Le sujet autofictionnel revendique, donc, l'évolution dans la seule réalité qui peut le satisfaire et rendre compte de son éclatement fusionnel : le texte littéraire. Plus le *Je/ moi* se met en scène et tisse ses acrobaties fictionnelles, et plus les fils d'un univers bien réel se tissent autour de lui. Toutefois, cet univers autofictionnel doit son existence au Verbe, au langage et donc à l'écriture.

⁷⁵ GENON, A., « Autofiction inceste résilience », art. en ligne: <http://www.autofiction-inceste-resilience.org/article-29-novembre-1989-la-resolution-de-l-assemblee-generale-des-nations-unis-definit-la-victime-74555558.html> (consulté le 16.02.2014).

Cet exhibitionnisme du Je/moi présente l'autofiction de premier abord comme une pratique de l'écriture narcissique et nombriliste. Toutefois, les autofictionnalistes réfutent l'aspect narcissique et définissent leur acte créatif comme ayant une optique altruiste, basée sur le souci de partage. Dans le même ordre d'idées Doubrovsky affirme : « Ecrire ce que je vis ne m'enferme pas dans le narcissisme, au contraire, je dois m'ouvrir aux autres, qui m'ont constitué une vie ⁷⁶ ».

Delorme reprend d'ailleurs le débat à son compte et déclare dans « S'écrire mode d'emploi » : « Écrire le Je ne relève en rien du narcissisme, mais de l'instinct de survie dans une société où le capitalisme écrit nos vies et les contrôle ⁷⁷ ». Elle en parle aussi dans *Dans ma maison sous terre* où elle met en scène le point de vue du personnage Théophile qui tente de convaincre l'auteure-narratrice d'abandonner son projet autofictionnel et d'écrire plutôt un roman qui a un aspect sociétal :

N'écrivez plus sur vous, mais sur ce qui vous entoure aujourd'hui et demain, vous obtiendrez ainsi la quiétude et peut-être même l'estime de vos contemporains. Il faut écrire Chloé ce que les gens désirent, or les gens veulent qu'on parle non pas de vous mais d'eux. Délaissez donc ici votre centrifugeuse, prenez un personnage tellement impersonnel que chacun s'y miroite sans effort excessif. Prenez une bonne idée qui relève du sociétal, loin de vos jérémiades et de vos chuintements, vous obtiendrez alors un vrai roman français ⁷⁸.

Michel Leiris revient aussi sur la problématique de l'écriture du Je et défend son aspect ouvert au monde :

Il m'est toujours plus pénible qu'à quiconque de m'exprimer autrement que par le pronom JE; non qu'il faille voir là quelque signe particulier de mon orgueil, mais parce que ce mot JE résume pour moi la structure du monde. Ce n'est qu'en fonction de moi-même et parce que je daigne accorder quelque attention à leur existence que les choses sont ⁷⁹.

L'écriture autofictionnelle serait alors l'effet du miroitement entre le Je et le monde, elle est donc une écriture altruiste qui dynamise le rapport du moi à l'autre, une vision que réclamait d'ailleurs Victor Hugo : « Ah ! Quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez vous pas ? Ah ! Insensé qui croit que je ne suis pas toi ! ⁸⁰ ».

⁷⁶ DOUBROVSKY, S., cité in CONTAT, M., « Serges Doubrovsky au stade ultime de l'autofiction », février 2011, entretien en ligne : http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/02/03/serge-doubrovsky-au-stade-ultime-de-l-autofiction_1474358_3260.html (consulté le 19.05.2013).

⁷⁷ DELAUME, Ch., « S'écrire mode d'emploi », *op. cit.*, p.3.

⁷⁸ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, *op. cit.*, p.121.

⁷⁹ LEIRIS, M., *Aurora*, Paris, Gallimard, 1973, p.39.

⁸⁰ HUGO, V., *Les contemplations*, Paris, Hachette, 1856.

II.3. L'écriture autofictionnelle : côté choc et limites

Il est vrai que le sujet autofictionnel jouit d'une liberté qui semble sans limites dans l'exhibition de sa vie privée jusqu'à un point qui peut choquer certains lecteurs ; mais est ce qu'il a vraiment cette aptitude de casser tous les tabous et de tout dévoiler sans aucune retenue ? Doubrovsky nous répond :

Il est vrai que cette écriture peut heurter des esprits facilement choquables. On peut raconter des histoires, mais il ne faut pas parler de soi. Il y a une limite qu'il ne faut pas dépasser. Je citerai un exemple personnel. Mon livre *Un amour de soi* avait été présenté à un des grands éditeurs parisiens, il est passé entre les mains d'un lecteur professionnel. Cette personne m'a dit : "Ecoute, on n'a pas pu le prendre, non pas parce qu'il est mauvais, mais tu comprends, tu appelles le héros de ton livre S. Doubrovsky. Si tu l'avais appelé Jacques ou Michel, on aurait pu, mais tu te racontes et tu racontes quand même des choses sur toi et sur les autres qui... On peut pas..." Ce côté choc, je crois qu'il est absolument essentiel dans l'autofiction⁸¹.

Le côté choc de l'autofiction réside d'abord dans son pacte autofictionnel non conventionnel, car le lecteur est habitué à découvrir une multitude de visages derrière le narrateur fictionnel qu'il ne peut saisir même s'il possède cette liberté de les juger positivement ou négativement, ce narrateur ou narrateur-personnage imaginaire évoluant dans un univers de fiction rassure le lecteur grâce à l'idée de distanciation. En effet, l'idée d'un monde imaginaire même s'il est plein d'horreur ne peut offenser un quelconque lecteur, cette distanciation entre les deux mondes (réel et fictionnel) opère comme élément de réconfort, mais dès que le narrateur-personnage acquiert une identité réelle racontant des événements également réels dans un monde textuel révélé au monde entier, le lecteur est sous le choc. L'autofictionnaliste se dénude devant tous ses lecteurs, affiche son intimité, ses moments de faiblesse, ses vices et tant de composantes de la vie du quotidien qu'une personne se refuse parfois à se dévoiler à soi-même. Chloé Delaume affirme justement cette volonté de se débarrasser de tous les fards de la fiction car elle veut : « S'écrire, non pas à nu, mais parfaitement à vif, sans le tissu soyeux de la fiction classique, sans les transferts, les masques et tous les ornements qui rendent plus confortables tant le pacte d'écriture que celui de lecture⁸² » ; Annie Ernaux pense au contraire que l'autofiction permet d'anéantir toutes « censures intérieures » et encourage à « aller au plus loin

⁸¹ DOUBROVSKY, S., cité in GRELL, I., « Le travail de la madeleine à l'envers », *op.cit.*

⁸² DELAUME, Ch., « S'écrire mode d'emploi », *op. cit.*

possible dans l'exposition du non-dit familial, sexuel et scolaire⁸³». C'est donc cet aspect audacieux qui consiste à tout livrer sous sa véritable identité et dans la fraîcheur d'un vécu bien saisissable qui octroie à l'autofiction son aspect choc. Toutefois, Nelly Arcan insiste sur le fait que la sexualité traitée dans une autofiction n'est pas représentée sur un mode provocateur ou pornographique mais plutôt littéraire :

Dans tout le discours sur la sexualité, il y a plusieurs niveaux. Il y a un niveau épidermique, ce qui me choque pour des raisons personnelles, de névroses personnelles. [...] il y a un niveau littéraire. Quand j'écris des livres, ce n'est pas une démonstration, ce n'est pas une explication, ce n'est pas un sens univoque⁸⁴.

Toutefois, certains tabous se refuseraient à l'exposition autofictionnelle, Doubrovsky avoue justement ne pas pouvoir franchir certains tabous même s'il en a peu :

D'abord il y a les lois du texte lui-même. Je crois avoir dit dans *Laissé pour conte* : "Je n'ai jamais écrit mes livres, mes livres s'écrivent à travers moi." Alors, je garde un jugement de valeur : si c'est bon, je garde, si c'est mauvais, je jette. Mais il y a des livres qui m'acceptent et certains qui ne m'acceptent pas. Par exemple, dans *Laissé pour conte*, il y a une chose que je voulais raconter, et que je n'ai racontée dans aucun de mes livres, je n'ai pas pu. C'était en 1964, la visite que j'ai faite à Auschwitz. Je n'ai pas pu l'écrire. Il y a donc des tabous. Le livre n'en a pas voulu. Donc oui, il y a certaines choses dans ma vie, très peu, qui restent taboues (...) D'autres choses ont pu l'être, mais relativement peu. J'ai peu de tabous⁸⁵.

L'écriture autofictionnelle semble décider donc de ce qui est tabou et de ce qui ne l'est pas, sans prendre en compte pour autant le consentement de son créateur. Doubrovsky nous montre ainsi la puissance de l'écriture autofictionnelle qui pourrait être imprévisible tantôt libertine sans limites ni foi, et tantôt concervant des silences mystérieux. La machinerie autofictionnelle aurait-elle donc des limites ? Doubrovsky l'explique ainsi :

Disons que mes seules limites me sont dictées par les relations à autrui(...) Les limites sont celles qui concernent d'autrui. Dans quelle mesure a-t-on le droit de le faire, je ne sais pas les limites précises. Lorsqu'on parle de soi, lorsqu'on se met en fiction ou en récit d'une manière générale, on inclut forcément les autres. Rousseau ne voulait pas que ses *Confessions* soient publiées de son vivant. La plus grande partie des Mémoires de Chateaubriand a été publiée après sa mort. Dans mon cas, non seulement SD n'est pas mort, mais les gens sur lesquels on écrit, soi-même et autrui, sont des gens vivants. Se pose donc le problème de transgression de la vie privée. C'est un problème juridique, moral, éthique. Peut-on parler de soi avec toutes ses bassesses, en montrant les côtés répugnants, brutaux, sordides que l'on peut avoir soi-même lorsque cela implique l'Autre ?⁸⁶

⁸³ ERNAUX, A., « Vers un je transpersonnel », RITM, Université Paris X, n°6, 1994, p. 220.

⁸⁴ ARCAN, N., citée in MARTINEAU, R., « Les francs-tireurs », entrevue, Télé Québec, 29 septembre 2009, cité in « Le sexe », disponible sur : <http://www.nellyarcan.com/pages/theme-sexe.php> (consulté le 13.05.2014).

⁸⁵ DOUBROVSKY, S., cité in GRELL, I., « Le travail de la madeleine à l'envers », *op.cit.*

⁸⁶ *Ibid.*

Les limites de l'autofiction se dessinent alors par rapport à autrui, les autofictionnalistes se retrouvent donc confrontés à des problèmes d'ordre moral et juridique. En effet, plusieurs écrivains d'autofictions (nous citons à titre d'exemple Christine Angot) se sont retrouvés devant les tribunaux à cause d'entrave à la vie privée de leurs proches ou diffamation ; c'est ce qui constitue l'aspect le plus choquant de l'autofiction : ce n'est pas seulement le fait qu'un auteur exhibe sa vie privée dans un texte qui effraie le lecteur mais c'est surtout la possibilité qu'il se retrouve lui-même ou un proche, exposé en spectacle dans cette réalité fictionnelle dépouillée de masques et d'ornement. Doubrovsky pense néanmoins que cet aspect choc de l'autofiction est non pas un trait caractéristique mais plutôt un élément indispensable pour l'écriture autofictionnelle car selon lui « il faut avoir le courage, si l'on écrit, de révéler sa propre vérité et aussi celle des autres parce qu'on ne vit pas seul sur une île. Il ne peut pas y avoir simplement autofiction, il y a aussi l'hétérofiction⁸⁷ ». Nelly Arcan, dans la même ligne de pensée que celle de Doubrovsky, juge que cette surexposition de l'intime dans l'écriture autofictionnelle émane d'une volonté de démasquer un monde cruel, de livrer son vrai visage :

Ce qui est important pour moi c'est de refléter le monde d'aujourd'hui, et si on trouve mes livres provocateurs, c'est que, probablement, le monde dans lequel on vit est très provocateur, à certains égards. On vit dans un monde très hygiénique, très 'politicaly correct', très propre. Mais il est par ailleurs extrêmement violent, déshumanisant aussi, à certains égards. Dans le commerce des corps par exemple, dans la manière de survaloriser l'image par rapport au reste. Et dans ma manière d'écrire, je provoque, mais ce n'est pas une provocation qui vise à choquer les gens, mais plutôt à leur montrer dans quel monde on vit⁸⁸.

Le but d'une autofiction est donc d'accentuer l'aspect « choc », non pas pour provoquer mais plutôt pour instaurer avec l'autre un mode de partage, d'une colère et d'une révolte contre un monde hypocrite réifié et déshumanisé et cela avec toujours un esprit « d'hétérofiction ».

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ ARCAN, N., cité in *La Presse*, 25 septembre 2009.

II.4. L'écriture autofictionnelle : une écriture sur l'écriture

Dans les trois œuvres *Dans ma maison sous terre*, *Folle* et *Autoportrait avec Grenade*, les personnages principaux qui sont des narrateurs autodiégétiques portent les mêmes noms que ceux des auteurs, légitimant de ce fait le protocole nominal de l'autofiction basé sur la triade : auteur = narrateur = personnage principal. De plus, sur la première de couverture des œuvres de Delaume et Arcan est mentionné roman, et récite en ce qui concerne celle de Bachi. Le pacte autofictionnel est à cet effet scellé en conciliant pacte autobiographique et pacte fictionnel.

En outre, la spécificité des trois œuvres est qu'elles engagent un discours métatextuel où l'écriture s'affiche comme une écriture sur l'écriture. En d'autres termes, les trois auteurs multiplient dans leurs textes les métalepses et y étalent des explications et des réflexions sur leur propre protocole d'écriture et leur conception du genre autofictionnel.

En effet, Bachi délivre dans *Autoportrait avec Grenade* un discours métatextuel où il revient sur la spécificité de son entreprise d'écriture, sa propre théorisation de l'acte d'écriture et sa conception d'écrivain :

J'ai une saloperie qui court dans mes veines depuis ma naissance. Une malformation du globule rouge. A l'ancienne, mes amis, mes lecteurs par défaut. Il faut tout vous dire, n'est-ce pas ? L'exercice le demande. Le genre autobiographique pourri. L'autofiction. Toute cette connerie à la Dickens comme le dit malicieusement Holden Caulfield, le héros de *L'Attrape-cœur*. Je rejoins la cohorte des grands malades graphomanes : Proust, Camus, Baudelaire, Gide. Le talent en moins⁸⁹.

L'auteur de *La Kahéna* parle donc ouvertement du pacte qu'il tisse avec ses lecteurs : un pacte autobiographique ou plutôt autofictionnel qui l'oblige à dire la vérité et à s'expliquer au sujet de sa maladie. Il explicite même sa vision théorique concernant le genre romanesque : « (...) le parfait objet romanesque doit tenir seul, fonctionner seul, comme une orange mécanique. Tic-tac, tic-tac...Nul besoin de savoir ce qui se trame dans les soubassements intercrâniens du scribe⁹⁰ ». Contrarié par le pacte de vérité, l'auteur-narrateur préfère succomber à la magie de la fiction qui ne peut pourtant s'empêcher de

⁸⁹ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op.cit., p.29.

⁹⁰ *Ibid.*, p.30.

s'inspirer du réel : « Je suis un écrivain. Je fais mon miel de ma vie, de nos vies, de vos vies⁹¹ ».

En outre, l'auteur-narrateur explique que son récit n'est pas un roman de voyage : « je n'ai pas écrit ce livre sur Grenade. J'écris un livre sur moi avec Grenade en toile de fond⁹² ». En effet, Bachi change d'itinéraire pour sa fiction, car au lieu de l'ancrer dans la ville espagnole Grenade, il choisit de consacrer les trois quarts du texte à son autoportrait. Bachi utilise, toutefois, une technique de l'autoportrait bien propre à lui :

Autoportrait ? Mise en pièces programmée et insincère de soi. Je me flagelle en espérant susciter la pitié. Une belle perversion. Je suis malade, vous éprouvez de la compassion pour moi. Je suis malheureux, vous versez quelques larmes de plus. Mes parents meurent, le cycle naturel en somme, parce que je l'écris, prend valeur d'exemple. C'est à vomir, non ?⁹³

Bachi fait donc appel au procédé de la métalepse pour interpeller ses lecteurs et leur expliquer sa logique scripturale : il insiste d'abord sur l'aspect délibéré de son choix avec le terme « programmation », ensuite sur la fictionnalité des faits qu'il insère dans son œuvre (« insincère de soi »). Il explique également l'objectif d'une telle programmation qui est celle d'émouvoir ses lecteurs et dans un geste contradictoire, il s'auto-critique mais en cherchant toujours à avoir l'approbation de ses lecteurs en utilisant la forme interrogative : « C'est à vomir, non ? ».

Cette explication de la part de l'auteur-narrateur semble être une forme d'honnêteté mais qui s'inscrit quand même dans l'effet de l'illusion de réel que cherche tout type d'écriture de soi : « Tout est là, (...) l'originalité et le paradoxe du genre résident dans ce "chercher à faire croire", dans cette volonté de suggestion qu'il accomplit toujours au nom de la vérité, mais au seul profit de l'illusion⁹⁴ ». D'ailleurs l'auteur-narrateur, dans une entrevue avec son éditeur, évoque cet aspect mensonger de la réalité fictionnelle :

- Mais personne ne lira ton livre. Les gens ne lisent pas les romans. C'est connu.
- Seul toi et moi savons que c'est un roman. Tu me suis ? Ceux qui crachent sur le roman sont les premiers à en vendre. Je vous parle de ma vie. Je vous l'offre en pâture. Autofiction ? De la mauvaise foi, plutôt. Avec, au final, un mauvais roman. On n'en sort pas⁹⁵.

⁹¹ *Ibid.*, p.61.

⁹² *Ibid.*, p.138.

⁹³ *Ibid.*, p.160.

⁹⁴ MARTHE, R., *Roman des origines et origines du roman*, (1^o Ed. Bernard Grasset, 1972), Paris, Gallimard, Coll. Tel, 1993, p. 33.

⁹⁵ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade, op. cit.*, p.112.

En outre, en proposant à son éditeur d'intégrer des lettres d'élèves qu'il a reçues et qui lui reprochaient l'indécence de manquer un rendez-vous avec eux, l'éditeur l'incite à renforcer son écrit autofictionnel avec ce genre de détails donnant davantage l'effet du réel :

- N'hésite pas alors. Tout ce qui peut te salir, te rendre hideux, infâme est bon pour nous.
- Un autoportrait.
- Dans la meilleure tradition du genre⁹⁶.

L'auteur-narrateur explique également dans son récit que l'écriture autofictionnelle est une expérience qui transforme l'existence et qui efface parfois les frontières entre fiction et réalité : « Je me suis aperçu qu'en me prenant pour sujet d'écriture, je devenais un personnage. Forcément de l'autobiographie au roman, la frontière est ténue ⁹⁷ ». Il ajoute aussi que les personnages fictifs lui rendant visite dans sa chambre d'hôtel et avec lesquels il s'entretient chaque soir dans un espace de délire, sont l'effet de l'imaginaire dont le mécanisme est le même que celui du protocole littéraire :

Comme c'est étrange. Ces visites nocturnes et répétées me distraient de ma douleur. Elles me permettent de ne plus y penser. Le seuil. Une fois dépassé, les rêves et les délires, sans logique, informes, s'échappent comme les fusées d'un feu d'artifice. Comme si la cervelle au bord de l'explosion, secrétait ses propres défenses en s'échappant vers l'imaginaire. La littérature agit de même. Devant les situations les plus tragiques, devant l'innombrable, elle élit le songe. Sa décharge d'endorphines destinées à apaiser la souffrance⁹⁸.

L'auteur-narrateur donne davantage de détails sur le fonctionnement de sa machinerie autofictionnelle :

Je me suis épuisé, dans mes romans à me masquer entrelaçant les destins de mes personnages, donnant à chacun une once de ma vie, une étincelle d'incrédulité, la monnaie de mon incrédulité. (...) Nul besoin de savoir ce qui se trame dans les soubassements intercrâniens je ne donne jamais mon avis. Tout le monde a des opinions (...) les personnages s'affrontent seuls, perdus comme un enfant sur un trottoir qui cherche sa mère du regard, ne la trouve pas, et se met à hurler⁹⁹.

A l'instar de Bachi, les réflexions sur le genre autofictionnel et le protocole de l'écriture envahissent *Dans ma maison sous terre*. L'auteure-narratrice rejoint la conception de Doubrovsky et explique sa conception de l'autofiction : « vécu mis en fiction mais jamais

⁹⁶ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op.cit., p.114.

⁹⁷ *Ibid.*, p.112.

⁹⁸ *Ibid.*, p.81.

⁹⁹ *Ibid.*, p.36.

inventé. Pas par souci de précision, pas par manque d'imagination. Pour que la langue soit celle des vrais battements de cœur¹⁰⁰ ». Toutefois, elle introduit un nouveau critère qui distinguera sa pratique scripturale et affichera l'originalité de son raisonnement :

Je dis : autofiction mais expérimentale. Que l'écriture provoque des faits, des événements. Que la consignation implique la création de vraies situations, que rien ne soit écrit s'il n'a été ressenti, sous une forme ou une autre. Être monnaie vivante ou avatar virtuel. Internée à Sainte Anne. Pratiquant un rituel pour rentrer en contact avec le spectre de Boris Vian. Mettre vingt-deux mois durant mon cerveau en disponibilité. Me rendre des semaines durant sur la tombe de ma mère. C'est un choix, une approche, un vrai positionnement¹⁰¹.

L'auteure-narratrice définit donc son écriture en tant qu' « autofiction expérimentale » où le vécu est examiné dans une sorte de laboratoire et où les événements sont provoqués et testés. D'ailleurs, l'écriture est une sorte de programmation chez elle et chaque chapitre doit soumettre un aspect de son vécu à l'observation : « Il me faut un chapitre sur ce que deviennent les corps quand on les dit défunts. Parce qu'on les déshabille, les nettoie, désinfecte, on ôte toute trace, tout remugle de leur vie¹⁰². Pour que les vivants puissent y projeter leur adieu¹⁰³ ». Le résultat escompté est alors scruté avec impatience comme un chercheur qui tente de démontrer une théorie : « Théophile est nerveux. Il faut dire que nous sommes page 201, le livre tire à sa fin. Pour l'instant aucune trace d'un quelconque pardon¹⁰⁴ ».

Tout comme Bachi, Delaume expose dans son texte des conversations entre l'auteure-narratrice et son éditeur pour ainsi mettre le lecteur au courant du cheminement du protocole de l'écriture où l'éditeur a toujours son mot à dire :

MOI

Et là ça devait être le passage où je raconte comment je vis la thanatopraxie, à quoi me renvoie chaque phase du protocole. Ça devait provoquer des choses en moi, je comptais beaucoup là-dessus, mais ma psychiatre veut même pas que j'aïlle dans une morgue.

MON EDITEUR

Tu pourrais appeler ce chapitre *Je ne serais jamais Emile Zola*¹⁰⁵.

¹⁰⁰ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.186.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.186.

¹⁰² *Ibid.*, p.187.

¹⁰³ *Ibid.*, p.187.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.201.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.190.

L'auteure-narratrice parle même de la bourse dont elle a bénéficié pour écrire son roman :

Je fais de la littérature bourgeoise. J'ai eu une bourse conséquente pour mener ce projet à bien, et je ne suis pas foutue de m'astreindre au cahier des charges que je m'étais fixé moi-même, sous prétexte qu'il est trop dangereux. La vertèbre manquante, on la comble d'un moulage, pourquoi insistent-ils tous dans mon entourage, ce n'est pas nécessaire tu peux bien inventer¹⁰⁶.

L'auteure-narratrice explique aussi les motivations de son écriture, écrire est d'abord, pour elle, une réaction contre l'avis de sa grand-mère antipathique:

Ma grand-mère ne me considère pas comme une écrivaine, mais comme une paumée qui est publiée, je dois lui démontrer qu'elle a tort en faisant un roman qui lui charcute le cœur. (...) Il faut donc trouver une thérapie adaptée qui mêle revanche et guérison. A noter que les psychotiques ne peuvent suivre d'analyse, et qu'il est très urgent de trouver une solution¹⁰⁷.

Ensuite, l'écriture est selon elle une occasion pour insister sur le pouvoir de la littérature qui « est devenu le territoire du commerce et du divertissement. Rappeler qu'elle est et avant tout, une arme semble nécessaire en ce moment¹⁰⁸ ».

Ecrire sur l'écriture est aussi au cœur de *Folle*. En effet, l'auteure-narratrice évoque dans son texte le quotidien d'une écrivaine, ses craintes, ses moments de stress et d'inhibition. Elle évoque son statut d'écrivain publié lors de sa rencontre avec son amant : « tu savais que dans le passé j'étais une pute, tu savais aussi que j'avais écrit un livre qui s'était vendu et pour ça, tu as cru que j'avais de l'ambition¹⁰⁹ ». Elle parle aussi de sa maîtrise qu'elle prépare en lettres françaises modernes et son rapport avec la langue :

A ce moment de ma vie je ne faisais rien, je rédigeais un mémoire de maîtrise qui affolait ma directrice parce qu'elle constatait mes problèmes de syntaxe où s'écroulait ma démonstration théorique sur la folie du président Schreber, ce magistrat allemand qui avait rédigé le procès verbal de son délire. Pour elle le dérèglement de la langue allait de pair avec des problèmes d'ordre mental, c'était une lacanienne. Elle seule savait que sur le marché de la publication j'étais un imposteur¹¹⁰.

L'auteure-narratrice partage sa passion d'écriture avec son amant journaliste qui voulait devenir écrivain aussi, elle parle alors des tics de leurs écritures :

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.190-191.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.117.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.118.

¹⁰⁹ ARCAN, N., *Folle, op. cit.*, p.18.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.43.

Pour écrire, on se rendait chaque jour dans nos cafés préférés, toi sur le Plateau et moi dans le Quartier latin (...) on a convenu que, pour écrire avec efficacité, on devait le faire là où l'on restait seuls tout en étant entouré de gens. Pour écrire il fallait pouvoir penser tout haut sans être entendu de l'être aimé, il fallait pouvoir se prendre la tête dans les mains en maudissant les mots de ne pas se laisser prendre et marteler la table de ses doigts sans tenir compte de l'énervement des voisins de table¹¹¹.

Elle compare même leurs conceptions de l'écriture et met en exergue la profondeur de son acte créateur :

On avait chacun notre conception de l'écriture. Pour toi écrire voulait dire surprendre tout le monde par des idées nouvelles sur des sujets tabous et pour moi, c'est prendre le temps de ne plus être attendue (...) toi tu écrivais autrement, tu avais du charme. Tu étais du côté des supers héros, des types sympas, des tombeurs et des filles mouillées, écrire était écrire vers le haut. Contrairement à moi, écrire devait dissiper toute malaise chez le lecteur qui devait se sentir chez lui et consentir aux tombeurs et aux filles mouillées, écrire voulait dire compenser, c'était se venger de sa médiocrité, c'était se rattraper en héroïsme¹¹².

Nous constatons que l'écriture chez l'auteure-narratrice est un acte bien réfléchi mais angoissant, voire douloureux.

En somme, les autofictions contemporaines, notamment les autofictions constituant notre corpus, mettent en scène une nouvelle stratégie de communication avec le lecteur. En effet, les autofictionnalistes multiplient les métalepses et mettent en exergue, à bon escient, leurs mécanismes de l'écriture, leurs tics, leurs angoisses et donnent même des détails sur l'institution de la publication, représentée par l'éditeur et son rapport avec leur écriture. L'autofiction contemporaine serait alors une réflexion ouverte sur la machinerie scripturale dans toutes ses facettes. L'objectif semble être l'implication d'un lecteur-sujet et la dynamisation de son rôle en lui offrant toutes les clés de l'acte de création. Cela rejoint également le souci de l'autofiction de faire de l'écriture une réalité et même un événement contribuant à la construction d'un sens dialogique partagé entre le scripteur et le lecteur-sujet.

¹¹¹ *Ibid.*, p.165.

¹¹² *Ibid.*, p.168.

II.5. L'écriture autofictionnelle : une nouvelle logique du langage

L'écriture autofictionnelle est une écriture associative soumise à la logique illogique de l'inconscient et à une mémoire désagrégée, les mots et la syntaxe suivent ainsi le rythme de cet univers soigneusement hybridé, l'autofiction est donc :

Un récit où les mots se comportent de manière différente de leur usage dans le roman traditionnel, qui se rapproche peut-être davantage de l'expression poétique. Il peut y avoir des blancs, des trous, du silence, ou des passages sans ponctuation et d'autres surponctués, où il y a trop de virgules etc. Donc, c'est une nouvelle logique du langage qui s'accroche à la chair sonore et sémantique, en même temps, des mots. Je dis toujours que l'écrivain louche, il y a un côté de lui qui regarde vers le langage, vers les mots. J'ai besoin d'un dictionnaire pour écrire. Et puis il y a un autre côté de moi, qui essaie de se souvenir d'une certaine histoire, la mienne, de certains épisodes. Et je suis pris entre les deux. Quelquefois, les deux sont en lutte, quelquefois, ils s'accordent. Je ne me suis pas dit un jour, je vais faire de l'écriture consonantique, puisque c'est le mot qu'on a adopté parmi les collègues en poétique, où il y a des assonances, des dissonances¹¹³.

Écrire son autofiction c'est donc entrer dans ce dilemme volcanique où histoire et écriture se tiraillent sans cesse pour en fin de compte s'accorder pour donner naissance à un produit monstrueux rassemblant un langage poétique suivant harmonieusement une mélodie de distorsion. L'écriture autofictionnelle se montre rebelle sur le plan structurel mais très musicale dans sa manifestation d'ensemble :

Pourquoi j'ai été amené à écrire selon des procédés non-classiques, d'une nouvelle forme de rhétorique, qui fait que j'aime que les mots appellent les mots. Et les attire à eux par les ressemblances, par leurs dissemblances. Je n'emploierai pas le vocabulaire de paronomase, laissons cela, nous ne sommes pas à l'université. Je suis en contact direct avec les mots, il faut qu'il y ait des échos, une certaine musique. J'ai fait des études dans ma jeunesse de violoniste, maintenant je suis sourd, mais apparemment je ne l'étais pas quand j'étais jeune. Donc l'écriture aussi, c'est quelque chose qui se joue comme un instrument. Proust dit : " faire sa langue comme chaque violoniste est obligé de faire son son¹¹⁴." Et moi je dis : "Des mots accrochant des mots et tirant." Soit dans la sonorité, soit dans les antithèses¹¹⁵.

¹¹³ DOUBROVSKY, S., cité in GRELL, I., « Le travail de la madeleine à l'envers », *op.cit.*

¹¹⁴ PROUST, M., *Correspondance générale*. Paris, Plon, 1930-1936, lettre XLVII, p. 94, ca. janvier 1908, p. 28.

¹¹⁵ DOUBROVSKY, S., cité in GRELL, I., *op.cit.*

Les autofictionnalistes semblent partager cette idée d'écriture musicale. En effet, *Dans ma maison sous terre* de Chloé Delaume est une autofiction conçue comme une musique, le livre est, d'ailleurs, accompagné d'une bande originale mise en ligne. Delaume explique cette idée de la bande musicale dans une interview donné à Eric Loret :

Le livre est très musical puisque l'idée est que, quand on meurt, on devient une petite musique qui va emplir le chœur des morts. La compositrice Aurélie Sfez a beaucoup travaillé l'équivalence musicale et syntaxique. Une des pièces les plus faciles pour entendre ça est *Marguerite et Ursula*, avec les voix de la vivante et de la morte réparties entre piano préparé et piano normal. J'ai aussi réécrit parfois le texte pour qu'il soit mieux en accord avec la musique.¹¹⁶

L'écriture autofictionnelle est d'abord une écriture de l'inconscient, elle est une consciente pratique de son inconscience. Doubrovsky lierait le processus créatif de l'inconscient au plaisir :

Ne jamais vouloir abandonner ce qui vous plait, ne pas pouvoir renoncer à un plaisir, ne m'est nullement particulier. D'après Freud, c'est la définition de l'inconscient. Mon mal, je suis d'une inconscience extrême, un ça ambulante. Tout simple, voilà mon complexe. [...] Mon seul principe est le principe de plaisir, un mauvais principe.¹¹⁷

Le principe de plaisir serait ainsi présent au cœur de tout projet autofictionnel : « autofiction, patiemment onaniste, qui espère maintenant faire partager son plaisir¹¹⁸ ». Mais ce plaisir ne peut être atteint qu'en donnant un débit à une écriture associative et hallucinante : « Afin d'être sûr que ma vie, dans mon texte, soit bien vivante, je la survolte. Haute voltige sur mon clavier électrique, j'écris en termes trépidants. Ainsi, ça la galvanise. Ça lui donne ce qui lui fait le plus défaut : du style¹¹⁹ ».

L'écriture autofictionnelle est également basée sur le principe de fragmentation et d'éparpillement des éléments de l'existence : « Je ne perçois pas du tout ma vie comme un tout, mais comme des fragments épars, des niveaux d'existence brisés, des phases disjointes, des non-coïncidences successives, voire simultanées. C'est cela qu'il faut que j'écrive¹²⁰ ». Le père de l'autofiction redéfinit encore une fois l'objectif de l'autofiction :

¹¹⁶ DELAUME, Ch. cité in LORET, E., « Chloé Delaume assassine sa grand-mère », Interview, janvier 2009, disponible en ligne : http://www.liberation.fr/livres/2009/01/15/la-haine-s-etiole_302727. (Consulté le 10-02-2010).

¹¹⁷ DOUBROVSKY, S., *Un amour de soi*, Paris, Hachette, 1982, p. 287.

¹¹⁸ DOUBROVSKY, S., *Fils*, op. cit., quatrième de couverture.

¹¹⁹ DOUBROVSKY, S., *Le livre brisé*, Paris, op. cit., p. 254.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 249.

« Fragments épars, morceaux dépareillés, tant qu'on veut. L'autofiction sera l'art d'accommoder les restes. »¹²¹

L'écriture permettrait donc d'amasser ces fragments, de les identifier et de leur donner sens. C'est ainsi que « le scripteur naît en même temps que son texte ; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excèderait son écriture »¹²². Et au sein d'un espace fictionnel, la déformation et la réformation vont de pair, comme le confirme Doubrovsky : « je ne tiens pas un journal de bord, je fais un roman. Une fiction, ça déforme, ça reforme, ça synthétise¹²³ ».

II.5.a. L'autofiction expérimentale

C'est Chloé Delaume qui a parlé pour la première fois d'autofiction expérimentale, nous présenterons d'abord sa conception, puis nous tenterons de montrer que les deux autres œuvres, de Bachi et d'Arcan, s'inscrivent aussi dans cette optique d'écriture.

II.5.a.1.L'écriture du laboratoire chez Delaume

Dans *Dans ma maison sous terre*, l'auteure-narratrice réclame de faire, comme nous l'avons vu plus haut de l'autofiction expérimentale, une entreprise qui a un aspect purement psychanalytique car « comme Sartre, Lacan affirme que le moi n'est pas sujet mais objet d'expérience ». Toutefois, Delaume avance que les enjeux de l'autofiction dépassent ceux de la psychanalyse, puisqu'elle est surtout « une hygiène mentale » :

S'écrire, mode majeur Je, pourquoi. Dans mon cas se décèle : problème identitaire. Mon Je est fragmenté, analyser de quoi il peut être constitué. Pour ça le décomposer ; les remugles du vieux Moi, l'actuelle Chloé Delaume, étudier chaque parcelle. Faire de l'autofiction une sorte d'hygiène mentale, parce que l'autofiction ira toujours plus loin que la psychanalyse. Diagnostic : bipolaire à tendance psychotique. Ne peut être gérée par un divan pluché, les ressorts risquent juste de lui filer le tétanos¹²⁴.

¹²¹ DOUBROVSKY, S., « Textes en main », in « Autofictions & Cie Pièce en cinq actes ». *Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes* 6, Paris, Ed. Ph. Lejeune, 1993, p. 212-213.

¹²² BARTHES, R., *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 147.

¹²³ DOUBROVSKY, S., *Le livre brisé, op. cit.*, p.402.

¹²⁴ DELAUME, Ch., « S'écrire mode d'emploi », *op. cit.*

Delaume définit son entreprise scripturaire dans deux écrits, *La règle du je*¹²⁵ et « S'écrire mode d'emploi¹²⁶ », dans lesquels elle reprend en détails sa conception particulière de l'écriture autofictionnelle, basée particulièrement sur son rapport avec le réel :

Se réapproprier sa propre narration. Il ne s'agit plus d'utiliser des matériaux vécus, mais de les provoquer. Injecter de la fiction dans le cours de la vie, pour modifier celle-ci et faire que l'écriture devienne concrètement un générateur de fiction dans le réel. Vivre des expériences, pas que les raconter. Se prendre comme propre cobaye, que le corps lui aussi se retrouve impliqué. L'autofiction, une expérience totale. Un mode opératoire et une finalité¹²⁷.

Le mot d'ordre dans l'autofiction expérimentale de Delaume serait alors la provocation des évènements, c'est-à-dire créer l'évènement et le vivre pour pouvoir le décrire et être ainsi un acteur dynamique dans la programmation de son destin. Ce désir émane d'un vécu familial dramatique où l'auteure-narratrice s'est toujours sentie comme « personnage secondaire » qu'on raconte, et *Dans ma maison sous terre* est l'occasion pour elle, par le biais de l'écriture autofictionnelle, de prendre en charge sa propre histoire. Elle commence d'abord par remettre en question le pacte autofictionnel en mettant en opposition la vie et l'écriture :

Je perds toute légitimité. L'écriture ou la vie. La vie, pas l'écriture. Accepter qu'il y ait une *limite*, valider la notion de limite. Faire le deuil de l'immersion totale. Ne jamais assister aux thanatopraxies, ne jamais vivre l'instant décrit. Alors, pourquoi, pourquoi le décrire? Parce que je refuse de m'en amputer¹²⁸.

Pour pouvoir expérimenter son vécu, une entreprise à laquelle elle ne veut pas renoncer, l'auteure-narratrice décide d'installer son « laboratoire » au sein d'un cimetière quasi-virtuel où son *Je* entre en contact avec une multitude de *Je* virtuels, projetant à cet effet son vécu dans l'imaginaire car comme le souligne à juste titre Philippe Vilain « l'écriture ne constitue plus exclusivement une simple introspection, un simple témoignage, mais aussi, bien plus profondément, une projection de son imaginaire¹²⁹ ». Delaume affirme que les limites entre le fictionnel et le factuel ne sont plus une priorité pour elle puisqu'elle accorde plus d'importance au matériel et à la démarche de l'expérimentation :

¹²⁵ DELAUME, Ch., *La règle du je : autofiction, un essai*, Paris, P.U.F., 2010.

¹²⁶ DELAUME, Ch., « S'écrire mode d'emploi », *op. cit.*, p.11.

¹²⁷ DELAUME, Ch., *La règle du je : autofiction, un essai, op. cit.*, p. 90.

¹²⁸ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre, op. cit.*, p.190.

¹²⁹ VILAIN, Ph., *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005, p.126.

Je ne suis pas dans le vrai, je ne suis pas dans le faux, j'essaie d'être dans le juste, le juste passe non pas par le discours, mais par la para le, la para le vraie, la *parrhesia* aussi, peut-être. Le juste ton, la juste note. Écrire c'est transmettre ; si j'utilise le faux c'est pour que le vrai sonne juste. Fiction, autobiographie, formes, langue : outils et matériaux¹³⁰.

Le faux est ainsi exploité pour mieux mettre en exergue le vrai qui est un élément incontournable chez l'auteure-narratrice de *Dans ma maison sous terre* : « Tout vu. Rien inventé¹³¹ ». Provoquer l'évènement dépend, comme l'explique Delaume, de la précision dans sa description et de la manière de le cerner : « je dois décrire les événements, les rapporter très fidèlement, les retranscrire en vrai direct. C'est la seule façon que j'ai pour pouvoir les provoquer¹³² ». L'expérimentation du vécu, chez Delaume, s'avère à cet effet un travail laborieux :

Je pratique donc l'autofiction. J'utilise, comme mes pairs, le vécu comme matériau. Dans mon laboratoire je suis organisée, le passé à la cave et sur les étagères chaque souvenir étiqueté s'avère prêt à l'emploi. La mémoire est menteuse, la moindre réminiscence est toujours reconstruite, je ne fais confiance qu'au verbe pour en extraire toujours l'initiale quintessence. En médecine chinoise, le cœur est relié à la langue¹³³.

Selon Delaume la réalité n'est alors représentée qu'à travers la langue qui lui permettra de la manier et de relancer ses possibles : « Prendre l'autofiction comme matériau maniable, explorer sa structure, tenter de la développer, de lui faire prendre des formes un peu inattendues. Écrire le Je toujours, mais l'écrire autrement¹³⁴ ». Le travail au sein du « laboratoire » comporte alors un aspect ludique et ouvre ainsi la voie au jeu créatif comme l'explique Winnicott « C'est en jouant, et seulement en jouant, que l'individu, enfant ou adulte, est capable d'être créatif et d'utiliser sa personnalité tout entière. C'est seulement en étant créatif que l'individu découvre le soi¹³⁵ ». D'ailleurs, Delaume évoque explicitement dans son roman ce principe de jeu quand Théophile lui ordonne : « il est temps de piocher au jeu de cette famille¹³⁶ » ; et dans un autre roman, *J'habite dans la télévision*, elle assimile la fiction au jeu en citant Freud « le contraire du jeu n'est pas le sérieux mais la réalité¹³⁷ ». Et pour répondre à ceux qui lui reprochent de jouer uniquement et non pas de

¹³⁰ DELAUME, Ch., *La règle du je : autofiction, un essai*, op. cit., p.56.

¹³¹ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.188, 189, 191.

¹³² *Ibid.*, p.41.

¹³³ DELAUME, Ch., « S'écrire mode d'emploi », op. cit. p.1.

¹³⁴ *Ibid.*, p.9.

¹³⁵ WINNICOTT, D., *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Traduit par Claude Monod et J.B.Pontalis, Coll «Connaissance de l'inconscient », Paris, Gallimard, 1975, p.76.

¹³⁶ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.36.

¹³⁷ DELAUME, Ch., *J'habite dans la télévision*, Paris, Gallimard, « coll.Verticales », 2006.

vivre l'expérience elle affirme : « Dire que je joue ne revient pas à affirmer que je ne le suis pas "réellement" ; mieux vaudrait dire qu'en jouant cet être s'établit, s'institue, se meut et se confirme ¹³⁸ ».

Au sein du cimetière l'auteure-narratrice commence donc son expérimentation en abordant les morts et en écoutant leurs confessions, une démarche qui est motivée par son guide mystérieux Théophile : «Théophile a raison sur un point, juste un autre : j'ai besoin de me nourrir de la fiction d'autrui. Non pas, comme il le croit, pour passer à autre chose, mais pour ne pas devenir folle et m'achever internée. La grand-mère gagnerait comme toute la famille ¹³⁹ ». Elle explique alors sa démarche et la nature de matériaux collectés :

Mes fins de semaines se changent en reportage permanent. Une collecte officielle, j'obtiens des bouts de je, beaucoup de bouts de je. Des larmes fines, parfois. Aussi. Je les collectionne dans ma tête ensuite dans mon ordinateur. A chaque prise je reste stupéfaite de l'absence de la pudeur et de rapidité de l'extraction ¹⁴⁰.

L'auteure-narratrice atteste du sérieux de l'opération expérimentale en utilisant un vocabulaire approprié au domaine de la recherche et de l'exploration qu'on peut rencontrer dans un travail au laboratoire : « collecter », « extraction » ; et également l'utilisation de l'ordinateur comme moyen de traitement des données. Elle décrit également la réaction des patients comme si elle était en train de présenter la spécificité de son corpus :

Ils ne répondent jamais : je refuse de te dire, ça ne te regarde pas. Au contraire, ils me montrent, s'empressent de me montrer. Les plaies sont différentes et parfois refermées. En moins de sept minutes on me livre un inceste ; en une heure toute une vie. Je n'arrive pas à saisir, ils me prennent pour une psy le long d'une séance, s'ils veulent me rendre service ou s'ils me font confiance. Une confiance aveugle, absolue. Comme si je ne pouvais être dangereuse, comme si ça n'arrangeait à rien. Comme s'ils ne prenaient aucun risque. Ils ne conçoivent pas un instant que je suis en train de les manger ¹⁴¹.

La narratrice autodiégétique utilise le verbe « manger » pour qualifier sa démarche face aux confidences des morts, un verbe qu'elle utilise non pas seulement dans son sens connoté renvoyant au fait de cerner leurs histoires et de s'en servir pour s'apaiser, mais également dans son sens dénoté :

¹³⁸ DELAUME, Ch., *La règle du je : autofiction, un essai, op.cit.*, p.80.

¹³⁹ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre, op. cit.*, p.133.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p134.

¹⁴¹ *Ibid.*, p.134.

Ça me met presque mal à l'aise qu'ils ne comprennent pas que leurs confidences relèvent en fait du don de soi, un soi dont je veux me repaître, moi qui ne comprends plus qui je suis. Je me gave de leurs morts. (...) J'absorbe leur souffrance est-ce que j'en ai le droit. Je n'ose pas toucher aux matériaux, je ne veux pas les dénaturer. Je me contente de les gober, tels quels. Ils ont souvent un goût sucré, une texture inédite et onctueuse au palais. Je n'arrête ma boulimie que quand vient le haut-le-cœur¹⁴².

L'auteure-narratrice se comporte avec les confessions des morts comme si il s'agissait de « matériaux » et elle fait même l'expérience d'y goûter. Cette expérience avec les morts menée en utilisant un vocabulaire de laboratoire montre le souci de Delaume de pratiquer son autofiction expérimentale.

Face aux morts, l'auteure-narratrice ne se comporte pas seulement comme une scientifique collectant des matériaux et allant jusqu'à les goûter pour en connaître le goût, mais elle endosse aussi le rôle d'un psychanalyste et recrée la scène du divan en rappelant d'une manière ironique l'analyste face à ses analysants puisque cette expérience est toujours menée dans un esprit de jeu :

Alors, je joue, parfois. Lorsque je suis en présence d'un groupe de préservés. (...) Je dis : fermez les yeux, inspirez expirez, faites le vide, oui, le vide, ça y est, oui, vous y êtes. Vous vous sentez très détendu, si détendu que votre corps ne pèse plus rien, plus rien du tout. Vous êtes serein calme juste en vous. Imaginez une plage avec les bruits des vagues, leurs allées et venues, vous êtes allongés sur le sable, le soleil vous réchauffe et le vent vous caresse. Vous êtes bien, juste bien. Relaxés et paisibles. Maintenant, pensez au jour où vos parents mourront¹⁴³.

L'expérience de l'auteure-narratrice consiste à observer la réaction d'individus, quoique des morts ressuscités dans ce cas de figure, face à la perte des parents, l'évènement traumatisant qu'elle n'arrive pas à oublier ni à réaliser. Cette expérience faite sur les morts est menée par la narratrice par vengeance puisqu'elle envie toute personne n'ayant pas connu la double perte parentale :

Je leur en veux encore, leur en voudrai toujours. C'est comme une haine de classe, ils ne sont pas de ma race, celle des trouées béantes, du sang noir et des cris (...) l'amour de leur maman s'irradie en velouté, la fierté du papa leur auréole le front, c'est toute la famille majuscule qui violente mes pupilles (...) j'ai envie qu'ils souffrent à leur tour(...) j'aime parfois partager la béance de mon cœur.

¹⁴² *Ibid.*, p.135.

¹⁴³ *Ibid.*, p.136.

Elle poursuit alors son expérience et toujours dans la peau d'un psychanalyste :

Je perçois de la peur, un certain effarement. Comment tuer le père, c'est déjà pas facile, mais alors l'enterrer. J'ai dit : pelle pour de bon. La première poignée de terre. Je rassure, par avance, console : vous aurez tout le temps de vous préparer au deuil en regardant croupir maman dans ses couches sales et papa répéter qu'il ne vous connaît pas. Je ne suis plus à plaindre, mais plutôt à envier. J'ai pris des bouts de cervelle, mais je ne torcherai personne. Là je me mets à rire¹⁴⁴.

L'auteure-narratrice en veut donc aux autres d'avoir une famille exemplaire où règne l'amour et le respect mais aussi d'avoir connu ses parents jusqu'à un âge où le deuil se fait en progression et non pas comme dans son cas où la mort s'est emparée des deux parents en un clin d'œil et la laissant orpheline à un âge très jeune. L'expérience autofictionnelle lui permet ainsi de faire vivre aux autres le même événement, même s'il est moins violent que le sien, c'est pour elle une manière de partage comme le dit Doubrovsky.

Il est clair aussi que l'auteure-narratrice est une habituée des séances chez le psychanalyste, et donc elle a intériorisé ce prélude avec lequel commence la séance des confessions, une fois que le patient est allongé sur le divan. En effet, dans *Dans ma maison sous terre* nous percevons une auteure-narratrice traumatisée d'être le témoin d'un drame insoutenable et de suivre, depuis, des séances chez un psychanalyste ; d'ailleurs elle cite à plusieurs reprises l'avis de son psychanalyste et elle déclare par la suite qu'il s'agit d'un psychiatre :

Le Dr. Lagarrigue n'est pas psychanalyste. Le Dr. Lagarrigue est psychiatre. (...) nous sommes à l'hôpital, pas dans un cabinet. Ici je vais à l'essentiel, c'est-à-dire à la gestion de symptômes. Je ne suis pas névrosée, je suis bipolaire et psychotique. Quand on est psychotique on ne perd pas son temps sur un divan moelleux¹⁴⁵.

En recréant la scène de l'analysant/ analysé intégrant de ce fait la part de la psychanalyse dans la thérapie personnelle au sein du texte, l'auteure-narratrice insiste toutefois sur la stérilité d'une telle démarche dans son cas qui nécessite, selon elle, un vrai traitement puisqu'elle souffre de symptômes pathologiques.

Toutefois, l'expérience delaumienne ne se limite pas à la provocation, pour ainsi reprendre sa terminologie, d'un événement présent mais peut aussi s'effectuer en désirant

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.137.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.62.

changer un évènement passé ou futur car selon elle, il faudrait « vivre son écriture, ne pas vivre pour écrire. Ecrire non pour décrire, mais bien pour modifier, corriger, façonner, transformer le réel dans lequel s'inscrit sa vie. Pour contrer toute passivité. Puisque. On ne naît pas Je, on le devient¹⁴⁶ » et que « la vie et l'écriture sont toujours intimement liées¹⁴⁷ ».

Le passé chez l'auteure-narratrice est surtout lié au double homicide causé par son père et dont elle a été témoin, son désir sera alors de modifier ce souvenir douloureux :

Se fabriquer un nouveau souvenir. Avoir de quoi le composer. L'évacuation des liquides physiologiques hautement bactériens, leur incinération avec preuve de traçabilité, y assister. Penser au père, le père = Sylvain, assimiler les liquides avec le mal qui le boursoufflait. J'aurais voulu voir ça, son corps vidé du mal. Est-ce que j'aurais pu l'aimer mort, s'il avait été, avant sa mise en bière, libéré de ses liquides physiologiques ?¹⁴⁸

L'expérimentation pourrait aussi se projeter dans le futur et provoquer des évènements souhaitables, elle imagine sa vie si sa mère s'était mariée avec son père biologique, un médecin de Beyrouth dans un chapitre qu'elle intitule « La vie, mon ange¹⁴⁹ »:

Alors mon père serait médecin et ma vie serait quelque part, dans un ailleurs plus que lointain Beyrouth ou une banlieue boisée, Paris peut-être, Paris sûrement. J'aurais une enfance dorée (...) je n'aurais pas connu les coups, la terreur et la maltraitance(...) mes parents s'aimeraient d'un amour (...) sans heurts(...) je serais professeur de lettres, mais à la fac, encore mieux que ma mère(...) Je serais la fierté de tous (...) je n'aurais pas le même patronyme, et encore moins le même prénom (...) j'enseignerais le mot littérature sans jamais l'avoir rencontrée. Je ne serais pas écrivain, ni personnage de fiction, si ce n'est de la collective(...) ma vie serait différente, si effroyablement¹⁵⁰.

L'auteure-narratrice continue son expérimentation et l'effectue cette fois-ci au niveau de l'organisation textuelle des paragraphes : « reprendre ce paragraphe intact, calculer le nombre de signes. Conclure qu'en moins de cinq cents la vieille peut dépasser¹⁵¹ ». Le texte devient ainsi pour elle un échantillon d'expérience dont les équations mathématiques peuvent trouver des solutions à ses problèmes ; d'ailleurs tout le texte du roman est semé de signes mathématique déconstruisant ainsi sa structure mais dans une logique de cohérence bien propre à Delaume.

¹⁴⁶ DELAUME, Ch., *La règle du Je*, op. cit., p.57.

¹⁴⁷ DELAUME, Ch., citée in « L'autofiction est le champ d'expérimentation le plus intéressant », Interview : http://next.liberation.fr/livres/2009/01/13/l-autofiction-est-le-champ-d-experimentations-le-plus-intressant_653136 (consulté le 15.04.2012).

¹⁴⁸ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.188.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.89.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.89.

¹⁵¹ *Ibid.*, p.117.

Le laboratoire d'expériences que se fixe Delaume pour donner vie à son écriture s'avère un espace d'opérations multiples et riches : « [l']autofiction est désormais l'ultime laboratoire : le laboratoire de la déconstruction, de la dissémination, de la prolifération folle des Je. Mais ce laboratoire n'est pas celui d'un savant fou : les expériences qui y sont menées portent bien au-delà de la littérature¹⁵² ». L'autofiction est dans ce sens une voie vers une vraie réappropriation de soi par le biais du langage :

La guérison ne se fera pas au niveau du contenu du discours : ce n'est pas en disant son mal, en l'extériorisant, que le malade s'en débarrasse, c'est en retrouvant par lui le chemin de son « être-au-langage » et in fine, de son « être-au-monde ». Le langage, sous cet angle, est d'abord considéré comme une machine à fabriquer de l'abstraction, tout en demeurant relié par une sorte d'inertie à la réalité. C'est d'abord cette faculté qui est active dans le processus de guérison¹⁵³.

En effet, Delaume rejoint cet avis et affirme que l'écriture n'est pas un acte curatif mais plutôt un rapprochement subtil de soi : « Mais l'écriture n'est pas thérapeutique: je crois qu'on ne guérit pas. Comme on ne fait pas une analyse pour guérir, mais pour être au plus près de sa parole et de soi-même¹⁵⁴ ». Et, elle insiste sur le pouvoir de l'écriture qui permet au sujet d'aller au-delà d'une thérapie dans *Une femme sans personne dedans* : « Je lui ai conseillé de consulter quelqu'un, une personne compétente. De trouver une forme adaptée, de se demander pourquoi elle écrivait. [...]Je lui ai précisé que la littérature n'était en rien une thérapie, que c'était même probablement tout le contraire¹⁵⁵ ». Et elle l'explique davantage dans *La règle du jeu* :

Me réapproprier ma chair, mes faits et gestes comme mon identité ne pouvaient s'effectuer que par la littérature. Je ne crois plus en rien, si ce n'est en le Verbe, son pouvoir tout puissant et sa capacité à remodeler l'abrupt. S'écrire, c'est pratiquer une forme de sorcellerie. Personnage de fiction, statut particulier. Maîtriser le récit dans lequel j'évolue. Juste une forme de contrôle, de contrôle sur ma vie. La vie et l'écriture, les lier au quotidien. Injecter de la vie au cœur de l'écriture, insuffler la fiction là où palpète la vie. Annihiler les frontières, faire que le papier retranscrive autant qu'il inocule. Ça ne m'intéresse pas d'être juste écrivain¹⁵⁶.

¹⁵² DELAUME, Ch., *La règle du Je*, op. cit., quatrième de couverture.

¹⁵³ VEYSSET, Ph., *Langage, corps Chez LUDWIG BINSWANGER*, Thèse de doctorat, Paris IV, novembre 2008, p.43, disponible en ligne : http://www.academia.edu/3091477/Langage_corps_chez_Ludwig_Binswanger, (consultée le 10-02-2010).

¹⁵⁴ DELAUME, Ch., cité in « Castillon-Delaume: Ni prudes ni soumises », Le Nouvel Observateur, interview disponible sur : <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20120118.OBS9095/castillon-delaume-ni-prudes-ni-soumises.html> (consulté le 14.05.2014).

¹⁵⁵ DELAUME, Ch., *Une femme avec personne dedans*, Paris, Seuil, 2012, p.11.

¹⁵⁶ DELAUME, Ch., *La règle du jeu*, op. cit., p.6.

Il faut signaler toutefois que l'autofiction expérimentale, ainsi nommée par Delaume, est une pratique de l'autofiction qui ne caractérise pas uniquement l'écriture delaumienne mais pourrait qualifier tout récit autofictionnel « dans la mesure où l'auteur entreprend par le biais de l'écriture de s'approprier les paramètres de son identité, de se reconstruire, de se recréer. C'est avant tout une exploration des possibilités qu'offre le langage dans l'expérience de soi au sens winnicottien¹⁵⁷ du terme¹⁵⁸ ». De ce fait, nous pouvons dire que tout notre corpus s'inscrit dans le cadre de cette démarche expérimentale qui rejoint aussi la démarche psychanalytique appelée auto-analyse : « Investigation de soi par soi, conduite de façon plus ou moins systématique, et qui recourt à certains procédés de la méthode psychanalyste-associations libres, analyse de rêves, interprétations de conduites, etc.¹⁵⁹ ».

L'autofiction expérimentale est ainsi une démarche pour se réapproprier son identité et son destin, une voie dans laquelle Delaume invite toute personne à cheminer dans son roman *Une femme avec personne dedans* :

L'Apocalypse n'est rien face au renouvellement, la subjectivité peut modifier le réel, imposer les pourtours de votre identité, celle que voudraient dissoudre les fictions collectives imposées quotidiennes : c'est là la Fin des Temps. L'autofiction est plus qu'un concept littéraire, ampleur grandeur nature c'est une arme potentielle, je répète, je répète, quelle vie souhaitez-vous. Tracez-la en dix lignes, parchemin consacré, nouez un ruban violet, faites des croix tout autour. Ici l'ultime passe-passe, imaginez-vous tous, vos chemins se déploient s'entrecroisent se chevauchent, prenez jouissez-en tous, je vous lègue la formule, quelle vie en ferez-vous ?¹⁶⁰

Tout comme Delaume, Arcan et Bachi semblent aussi faire de l'autofiction expérimentale, approchons de plus près cette nouvelle logique de l'écriture chez nos deux autres autofictionnalistes.

¹⁵⁷ Selon Winnicott « entendre le vrai Self » correspond à la compatibilité entre la représentation de l'image de soi avec ce qu'on est réellement.

¹⁵⁸ FILLION, V., *L'autofiction expérimentale chez Cholé Delaume dans : La nuit je suis Buffy Summers, Dans ma maison sous terre et Une femme avec personne dedans*, mémoire de maîtrise, Montréal, avril 2015, p.34, disponible sur : <https://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiamoalITDUAhXCPRoKHcshCRoQFggkMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.archipel.uqam.ca%2F7689%2F1%2FM13879.pdf&usq=AFQjCNG4VARs7HWd11O4d8AxwL6tzwsqpg> (consulté le 14.09.2016).

¹⁵⁹ LAPLACHE, J. et J-B. PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Quadrige, 2007, p. 41.

¹⁶⁰ DELAUME, Ch., *Une femme avec personne dedans*, op. cit., p.65.

II.5.a.2.Principe de mort et expérimentation de la folie chez Arcan

Chaque mot écrit est une victoire contre la mort
Michel Butor

A l'instar de Delaume, Arcan fait de son roman *Folle* un espace de l'expérimentation du vécu et des limites de soi et cela par le biais de l'écriture autofictionnelle :

J'ai choisi de réutiliser ma vie comme matériau premier parce que c'est ce qui m'inspire. J'ai écrit quelques nouvelles à la troisième personne. C'était... bien. Mais je préférais pousser encore plus loin l'expérience de *Putain*, cette démarche vers le genre littéraire et l'autofiction¹⁶¹.

Ecrire une autofiction chez Arcan est avant tout prendre part à sa propre destruction : « il est également prouvé que les gens malades comme moi se prennent eux-mêmes comme cobayes, non pour guérir, mais pour ne pas rester passifs dans la destruction, c'est une question de dignité¹⁶²».

La première expérimentation dans laquelle l'auteure-narratrice se lance alors dans le texte est celle du vécu conditionné par une date de mort fixée au préalable. Si Delaume a tenté de prendre le dessus sur son destin en racontant et en composant elle-même les chapitres de sa propre histoire lui permettant ainsi de se recréer, Arcan a poussé cette expérience encore plus loin en choisissant le moment de l'achèvement de son vécu. En effet, nous découvrons dès les premières pages du roman une narratrice déterminée qui a planifié sa mort dès son adolescence : « Le jour de mes quinze ans, j'ai pris la décision de me tuer le jour de mes trente ans¹⁶³ ».

L'expérience de l'auteure-narratrice serait alors de vivre, tout en sachant que la date limite se rapproche de plus en plus, et que le futur lointain est une expérience hors limites ; tout événement est alors scruté à travers le crible de cette date. D'ailleurs, quand la narratrice rencontre le journaliste qui deviendra son amant, sa mort proche est alors l'un des premiers obstacles : « quand on s'est rencontré la première fois à Nova, j'allais avoir vingt-neuf ans sur le coup de minuit. Le problème entre nous était de mon côté, c'était la

¹⁶¹ ARCAN, N., citée in BALLIVY, V., « Maîtresse de l'illusion », *Arts et vie*, cité in « Ambiguïté radicale et personnage », art. en ligne : <http://www.nellyarcan.com/pages/ambiguite.php> (consulté le 01.08.2014).

¹⁶² ARCAN, N., *Folle*, *op. cit.*, p.108.

¹⁶³ *Ibid.*, p.13-14.

date de mon suicide fixée le jour de mes trente ans¹⁶⁴». Chez Arcan, l'écriture et la mort sont intimement liées et cela dès ses premiers pas dans l'écriture :

[...] dis-moi pas me répète-t-il lorsque je lui raconte que l'écriture est un principe de mort, que la parole n'exige pas la présence de l'objet pour s'énoncer, que cet objet dont on parle pourrait aussi bien être ailleurs, enterré depuis trois siècles, dis-moi pas, dis-moi pas, de la magie, et Jean-Paul Sartre, et la nausée qu'on éprouve devant ce qui vit [...]¹⁶⁵.

Selon Arcan l'écriture écrit, prépare et réclame la mort, c'est-à-dire que l'expérience autofictionnelle est le fait de vivre avec le spectre de la mort et de pouvoir le transformer en mots. L'auteure-narratrice explique alors à son amant que l'écriture est pour elle un acte de torture : « [...] Pour toi écrire voulait seulement dire écrire et non mourir au quotidien, écrire voulait dire l'histoire bien ficelée de l'information et non la torture, à cet égard tu disais que ton journalisme était efficace et mon écriture, nocive. [...]¹⁶⁶» ; l'écriture chez elle voulait dire aussi « ouvrir la faille ¹⁶⁷».

Cette conception de l'écriture comme « principe de mort » engendre chez elle le phénomène de folie, une folie pourtant qu'elle réclame hautement et qu'elle tente d'expliquer ainsi :

La folie émergeait du chaos d'un monde sans définition. La folie provenait de la grimace des choses connues qui échappent soudain, du mensonge du monde sur l'indestructibilité de ses fondements. L'indestructibilité des fondements du monde appartenait à Dieu, qui échouait à les garantir, et qui en devenait indigne. La folie était un monde dont le Créateur se montrait indigne¹⁶⁸.

La folie est un thème qui est récurrent dans l'œuvre d'Arcan et qui dévoile surtout son penchant pour la psychanalyse. En effet, depuis ses premiers pas dans l'écriture Arcan hésitait entre psychanalyse et littérature, d'ailleurs son premier roman *Putain* n'était que des notes qu'elle adressait à son psychanalyste et c'est justement ce dernier qui lui a conseillé de les publier. Nelly Arcan, de son vrai nom Isabelle Fortier, préparait aussi un mémoire de maîtrise en lettres modernes et conciliait alors entre littérature et psychanalyse en travaillant sur *Mémoires d'un névropathe*, de Daniel Paul Schreber, un événement qu'elle évoque dans *Folle* : « Je rédigeais un mémoire de maîtrise qui affolait ma directrice

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.13-14.

¹⁶⁵ ARCAN, N., *Putain*, Paris, Seuil, 2001, p. 136-137.

¹⁶⁶ ARCAN, N., *Folle*, *op. cit.*, p.143.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.168.

¹⁶⁸ ARCAN, N., *La Honte*, cité in « Psychanalyse et maladie mentale », art. en ligne : <http://www.nellyarcan.com/pages/theme-psychanalyse.php> (consulté le 10.02.2014).

parce qu'elle constatait mes problèmes de syntaxe où s'écroulait ma démonstration théorique sur la folie du président Schreber, ce magistrat allemand qui avait rédigé le procès-verbal de son délire ¹⁶⁹».

Dans *Folle*, la folie a plusieurs visages, d'abord c'est celle de l'aspect contradictoire de la personnalité de l'auteure-narratrice qui ayant un statut d'auteure publiée et exposée souvent aux médias, est pourtant en réalité un être asocial :

Ma folie te dépassait, elle te jetait par terre. Tu détestais ma façon de me déclarer faible et de parler des autres en termes de danger, tu disais que pour moi les autres rayonnaient trop et que je devais m'en protéger en les regardant de loin. D'ailleurs au Bily Kun, j'avais tendance à finir les soirées dans un coin, en moi il y avait un élan naturel de retrait, la gémflexion venait toute seule ¹⁷⁰.

L'écriture ne lui permet pas à *contrario* d'être plus accessible et plus ouverte aux autres, elle accentue davantage son isolement comme la narratrice le fait remarquer à son amant : « devenir écrivain était pour toi un vieux rêve et pour moi l'aboutissement de mon asocialité ¹⁷¹ ».

Ensuite, la folie chez l'auteure-narratrice est aussi celle du paraître, d'une obsession de l'image du corps reflété dans le miroir, ainsi face au miroir elle devient un être hypnotisé et perd tout contact avec le monde extérieur :

Malgré l'attention que tu m'avais accordée (...) le miroir m'a happée et entre nous le fil s'est rompu (...) je t'ai toujours dit que mon problème était un problème d'apparition. Cette tare, tu l'as bien connue, elle te fatiguait parce qu'elle s'accrochait à toi pour que tu la contrebalances de ton amour, pour que tu lui donnes un peu de ta beauté ¹⁷².

En outre, la folie apparaît aussi dans le comportement de l'auteure-narratrice qui expérimentait la douleur sur son propre corps :

Comme tu n'étais pas là pour me voir faible, je devais ces jours-là me frapper moi-même, c'est le refus de sa propre pitié qui veut ça, c'est aussi l'urgence de donner une couleur à la souffrance : sur la tempe le bleu de ton mépris, sur l'épaule le jaune de ma chute libre. Souvent j'utilisais des bouteilles de vin ou des poignées de porte, aussi sur mes bras et cuisses je faisais des croix avec des lames de rasoir, je me faisais pleurer de partout ; comme les prisonniers, je

¹⁶⁹ ARCAN, N., *Folle*, op. cit., p.43.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.142.

¹⁷¹ *Ibid.*, p.170.

¹⁷² *Ibid.*, p.153-154.

marquais des heures. Aucun mot de toi n'est jamais venu recouvrir ces marques sur mon corps que tu ne pouvais pas voir ; sans doute sous ton grand calme il y avait de la frayeur. Vue sous un certain angle, c'est moi qui de nous deux, était la plus forte¹⁷³.

L'auteure-narratrice présente de ce fait des signes pathologiques d'une schizophrène et d'une masochiste ; pourtant elle est bien consciente de son état mental et elle cherche même à lui donner un nom : « Je ne savais pas quoi dire. Personne n'avait jamais mis des mots sur ce qui me manquait, plutôt sur ce que j'avais : une dépression, de la misère, la peur des autres, de la difficulté à socialiser. Quelque chose qui manque, c'est dur à voir, c'est difficile à dire¹⁷⁴ ».

Une autre scène dans *Folle* dévoile ce dérèglement mental de l'auteure-narratrice, celui de sa réaction devant le pot rempli de sang après son avortement :

Devant le pot en verre, il me semblait que l'avortement avait donné des fruits et que le bébé avait peut être repoussé. Dans le rouge du sang j'ai donc cherché une tache blanche, pour ça j'ai dû vider le pot sur une large planche à pain et fouiller dedans (...) j'ai fait ce soir-là comme les enfants devant leur gâteau d'anniversaire, je m'en suis mis plein les mains et avec mes doigts, j'ai fait des dessins sur la planche, j'ai fait des tic tac toe, j'ai joué au pendu¹⁷⁵.

L'auteure-narratrice décrit ainsi un moment de dépression où la mort est triplement vécue : c'est la mort de son amant qui était le père, puis c'est celle d'un espoir futur et enfin c'est celle de son âme anéantie par la rupture. D'ailleurs, elle parle du jeu du « pendu » en faisant allusion au moyen de son futur suicide ; et effectivement Nelly Arcan s'est suicidée en 2009 en se pendant dans son appartement à Montréal. L'écriture devient à cet effet un appel au secours qui n'a jamais été entendu.

La folie est enfin celle de la révolte, une révolte contre la sujétion de la femme dans une société réifiée où la femme est réduite à son paraître. La révolte est aussi celle que mène l'auteure-narratrice contre les inégalités entre les deux sexes, et enfin une révolte contre la pornographie en adoptant une écriture de déssexualisation. D'ailleurs, les titres de ses deux premiers romans, *Putain* et *Folle*, crient cette révolte comme elle l'affirme : « Dans

¹⁷³ *Ibid.*, p.155.

¹⁷⁴ ARCAN, N., *Paradis, clef en main*, Montréal, Coups de tête, 2009, p. 100.

¹⁷⁵ ARCAN, N., *Folle, op. cit.*, p.81.

l'Histoire, "folle" et "putain" sont les deux mots qui ont marqué au fer rouge les femmes qui ne veulent pas se soumettre¹⁷⁶.»

L'expérimentation chez Arcan est donc celle d'une folie engendrée par des facteurs multiples : la perte d'amour, le poids de l'idéal féminin et l'incompréhension du monde extérieur. Le souci de provoquer l'événement et de le pousser à bout a fini par causer sa perte car elle a voulu expérimenter l'inconnu obscur : la mort. L'autofiction expérimentale chez Delaume est ainsi alimentée par le principe de mort qui motive tout autant sa vie que son écriture.

II.5.a. 3.L'expérimentation du délire et de l'autoportrait chez Bachi

Bachi pratique également de l'autofiction expérimentale dans *Autoportrait avec Grenade* en créant des situations uniques comme les visites de ses personnages issus de ses romans antérieurs ou encore des figures de personnages familiers, littéraires et illustres. Le voyage chez Bachi n'est pas seulement physique mais c'est aussi et surtout celui des rêves : « on ne sait plus le langage des songes. Les voyages nous invitent à les découvrir¹⁷⁷ ». Michel Foucault rejoint justement cette idée de rêve en définissant le délire ainsi : « Le délire c'est le rêve des personnes qui veillent¹⁷⁸ ».

Hospitalisé à Grenade, l'auteur-narrateur souffrant le martyr à cause de douleurs atroces commence à avoir des hallucinations et à décrire son délire. L'autofiction expérimentale est le moyen qui lui permet de vivre ce monde imaginaire et de l'intégrer comme une composante de son vécu, les mots ont alors le pouvoir de donner vie à l'impossible et même de relancer les différents possibles. D'ailleurs, Freud insiste sur le rôle de la reconstruction qu'offre le processus délirant au malade :

Les délires de ces malades m'apparaissent comme des équivalents des constructions que nous bâtissons dans le traitement analytique, des tentatives d'explication et de restitution, qui (...) ne peuvent pourtant conduire qu'à remplacer le morceau de réalité que l'on dénie dans le présent par un autre morceau qu'on avait également dénié dans la période d'une enfance reculée¹⁷⁹.

¹⁷⁶ ARCAN, N., citée in « Nelly Arcan -La belle et le dragon », 28 août 2004, art. en ligne : <http://www.ledevoir.com/culture/livres/62384/nelly-arcan-la-belle-et-le-dragon> (consulté le 17-12-2012).

¹⁷⁷ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.11.

¹⁷⁸ FOUCAULT, M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972. p. 258.

¹⁷⁹ FREUD, S., « Construction dans l'analyse », in *Résultats, idées, problèmes*, Paris, PUF, 1985, p. 208.

Le délire dans le cas de Bachi est effectivement constructif, et il est une forme de tremplin pour recréer la scène du divan et le dialogue de l'analyste/analysant, un dialogue qui n'est en réalité qu'un long monologue qui permet à l'auteur-narrateur d'extérioriser ses maux avec des mots, et assurer à cet effet un rapprochement ultime de soi en dévoilant tout type de refoulement ; un refoulement qui est un souvenir qui refuse d'émerger à la conscience comme l'explique Freud au sujet d'un patient délirant : « Assez souvent, lorsqu'un état d'angoisse lui fait pressentir quelque chose de terrible, il est simplement sous l'influence d'un souvenir refoulé qui voudrait s'imposer à la conscience mais n'arrive pas à devenir conscient¹⁸⁰ ».

L'auteur-narrateur explique justement que le délire est un moyen de distraction qui lui permet de résister à la douleur : « comme c'est étrange. Ces visites nocturnes et répétées me distraient de ma douleur. Elles me permettent de ne plus y penser¹⁸¹ ».

L'expérimentation se lit également dans le texte de Bachi à travers son intention de marier les deux genres : autoportrait et autofiction. Il est important de savoir que l'autoportrait se distingue de l'autobiographie ou de l'autofiction par l'absence de l'aspect rétrospectif, une distinction mise en lumière, par Michel Beaujour dans son ouvrage *Miroirs d'encre*¹⁸². En effet, le projet de l'autobiographe est différent de celui de l'autoportraitiste puisque « le premier (l'autobiographe) se pose la question de savoir comment il est devenu ce qu'il est devenu, tandis que le second (l'autoportraitiste) se demande qui il est au moment même où il écrit¹⁸³ ».

Bachi semble avoir raison d'intégrer ce critère dans son récit puisque dans la majorité des autofictions, les auteurs-narrateurs, hormis l'aspect rétrospectif, donnent beaucoup d'espace à la réflexion sur ce qu'ils sont dans le monde au moment de l'écriture de leurs œuvres. Michel Beaujour ajoute aussi que l'autoportrait à la différence de l'autobiographie ne représente pas une suite « d'événements significatifs, il ne reconstruit pas linéairement une existence : il est fondamentalement non narratif. À l'ordre chronologique (ou même

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.280.

¹⁸¹ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit. p.80.

¹⁸² BEAUJOUR, M., *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, 1980.

¹⁸³ ALLET, N., « L'autoportrait », 2005, art. en ligne :

<https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autoportrait/apinteg.html#ap011000> (consulté le 14.02.2012).

dialectique) des faits remémorés et racontés dans l'autobiographie, il substitue un ordre associatif et, pourrait-on dire, thématique ¹⁸⁴».

La technique de l'autoportrait semble ainsi un critère définissant l'autofiction qui est elle aussi anachronique et privilégie l'aspect associatif dans son écriture. Toutefois, l'autoportrait bachien semble une expérience de mariage pas seulement de deux genres (autobiographique et fictionnel) mais aussi de trois genres (autobiographie, fiction et autoportrait). Cet aspect est bien expliqué dans *Autoportrait avec Grenade* :

Certes, je livrais des bribes de ma vie, mais comme un avare les pièces dont il pense toujours qu'on les lui vole. (...) Autoportrait ? mise en pièce programmée et insincère de soi. Je me flagelle en espérant susciter de la pitié. Une belle perversion(...)

- Je suis un romancier, Christian, et ma vie ne m'intéresse pas. Elle est banale et triste ¹⁸⁵.

L'autofiction expérimentale est ainsi une nouvelle stratégie qu'ont investie nos trois autofictionnalistes dans leurs textes, profitant de ce fait de l'apport de la psychanalyse dans l'exploration du moi et allant au-delà de ces enjeux psychanalytiques pour rencontrer un je/moi dans sa transparence mais aussi et surtout dans sa délivrance.

Conclusion

L'autofiction contemporaine se présente comme un champ d'expérimentation des limites de soi dans son rapport avec le moi et l'autre. Le lecteur-sujet doit se définir alors comme un lecteur érudit capable d'être un acteur dynamique dans la lecture plurielle du texte autofictionnel. Cette communication entre le texte et un lecteur actant/espace, fait de l'autofiction un univers de partage et écarte toute prétention narcissique et nombriliste au sein de l'acte créatif autofictionnel.

Dans sa confession transparente, l'autofictionnaliste ne cherche pas à casser les tabous mais à partager avec autrui la béance, la colère et la révolte d'un moi saccagé. Et l'une des préoccupations des auteurs-narrateurs est de révéler aux lecteurs toutes les conditions sociales et professionnelles de l'acte d'écriture. L'autofiction devient alors une écriture sur

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.160-161.

l'écriture qui encourage ainsi la déconstruction du sens et du texte et donne libre cours à l'expérimentation dans toutes ses facettes.

L'autofiction expérimentale, ainsi appelée par Chloé Delaume, ouvre un espace libre et riche à l'expérimentation du vécu et du langage, et cela dans une dynamique sans limites. Delaume créera alors ses œuvres au sein d'un laboratoire scripturaire où tout est soumis à sa vision apocalyptique engendrée par un traumatisme d'enfance. Arcan, quant à elle, expérimente le vécu et l'écriture à la lisière de la folie et de la mort. Et enfin Bachi intègre le délire comme une composante indissociable du vécu et de la mémoire tout en relançant son écriture dans un espace d'un genre boulimique avide d'autres genres.

Chapitre II : Au commencement de l'autofiction était...

Chapitre II : Au commencement de l'autofiction était...

Introduction

Écrire sa propre autofiction en se projetant dans l'univers des possibles et même de l'impossible est un choix qui se présente comme une fatalité pour la majorité des autofictionnalistes. Cependant, écrire dans le cadre d'un genre hybride relève de plusieurs motifs. Notre corpus révèle que l'écriture autofictionnelle est motivée essentiellement par deux réalités : l'absence(le vide) et le silence d'un cri, car comme le fait remarquer A. Gounelle et B. Raymond « Nous ne pouvons pas l'annuler ou l'anéantir. Des traces demeurent, ne fût-ce que sous forme de nostalgie, de regrets, de besoins, de tristesses, parfois de colères. Nous portons en nous confusément un vide et un manque¹⁸⁶ ».

Nous tenterons à travers certains concepts de la théorie psychanalytique d'explicitier comment ces deux réalités (absence et silence du cri) dynamisent l'écriture et rendent compte d'une crise identitaire et existentielle chez les trois auteurs.

I. La perte et l'absence/ *ab-sens*

Nous remarquons que dans les trois œuvres autofictionnelles le thème de l'absence et de la perte sont des thèmes omniprésents autour desquels se tissent les trames narratives. Des figures d'absents hantent ainsi les trois textes et bouleversent la vision des auteurs-narrateurs. Toutefois, les figures de l'absence ne sont pas les résultantes de la peur du néant mais plutôt la confirmation d'une présence ; absence et présence se définissent donc dans un rapport dialectique et ne s'excluent pas. En effet, l'absence ne peut être envisagée que par rapport à son opposé, elle est inéluctablement absence d'une présence ; d'ailleurs l'étymologie du mot absence le signifie puisqu'il est dérivé du latin *ab-sentia* qui désigne non présence (d'une personne ou d'un objet).

I.1. Perte et absence/ *ab-sens* dans *Dans ma maison sous terre*

Dans *Dans ma maison sous terre*, l'auteure-narratrice souffre de l'absence et de la perte de ses parents, de la vérité et de l'identité. D'ailleurs, Delaume déclare lors d'une interview que l'absence pourrait être l'énergie motrice de toute écriture :

¹⁸⁶ GOUNELLE A. et B. RAYMOND, *En chemin avec Paul Tillich*, Berlin-Münster-Wien-London-Zürich, Lit Verlag, 2005, p.51.

(...) on n'est qu'avec l'absence. Elle pèse en creux et on se démène pour la combler, c'est une perte d'énergie épouvantable. Quand on a trop d'absents, on n'est plus dans la vie. Et puis écrire sans être motivé par l'absence, c'est aussi agréable, parce que creuser au fond de soi peut s'avérer une forme de facilité.¹⁸⁷

Les grands absents qui ont bouleversé la vie de l'auteure-narratrice sont ses parents, morts assassinés lors d'un double homicide : son père tue sa mère et se suicide sous ses yeux. D'ailleurs le roman s'ouvre sur la scène de l'auteure-narratrice assise devant la tombe de sa mère : « Ce que je fais ici, c'est rester sur cette tombe, B5 touchée coulée. Assise. Parfois debout, devant ou à côté. Dedans il y a ma mère, et le grand-père dessus.¹⁸⁸ »

Cette scène dramatique a traumatisé à vie l'auteure-narratrice puisqu'elle revient sans cesse harceler son esprit : « Je ne pourrais pas dire *j'ai tout vu. Tout. Rien inventé*. Je me protège d'Hiroshima. Mes fantômes resteront, captifs, mon âme une ombre (...) J'ai peur que tout remonte car jadis *j'ai tout vu. Tout. Rien inventé*¹⁸⁹ ». Elle se rappelle alors que cet évènement traumatisant l'a privée de faire ses adieux à sa mère : « je ne lui ai pas dit au revoir. La dernière image d'elle c'est son corps qui s'évide carrelage de la cuisine. Je voulais voir un corps allongé sur la table et inventer sa vie pendant la préparation aux adieux¹⁹⁰ ». Le vide et le manque prennent alors place dans l'âme de l'auteure-narratrice incapable de saisir un dernier moment avec le cadavre de sa mère :

Ce qui est traumatisant, c'est un cercueil fermé durant la messe d'adieu, parce que maman sans tête n'était pas présentable. Savoir où elle en est me rassurerait beaucoup. Quelques images concrètes plutôt que des souvenirs me permettraient sûrement de ne plus souffrir du manque. Je serais raisonnable si on me le montrait¹⁹¹.

Le fantôme de la mère hante alors les pensées de l'auteure-narratrice : « Souvent, je me dis qu'elle a froid. Sous terre, la température est constante, 13°. Ses os doivent être transis, et c'est tout ce qu'il en reste. Ma mère, un squelette perforé. C'est à ça que renvoie le mot

¹⁸⁷ DELAUME, Chloé cité in LORET, E., Interview. « Chloé Delaume assassine sa grand-mère », *op. cit.*

¹⁸⁸ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, *op. cit.*, p.7.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.188-189.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.187.

¹⁹¹ *Ibid.*, p.153.

maman, pour moi, dans la réalité¹⁹²». L'auteure-narratrice submergée par la solitude pense aussi à celle des morts sous terre : « Les morts sont souvent seuls, les vivants le savent bien, mais quelque part, je crois, ils ne peuvent le supporter¹⁹³». La solitude et l'absence de la figure maternelle pousse l'auteure-narratrice à inventer des scènes imaginaires lui permettant d'entrer en contact avec elle :

J'imagine ce que ça me ferait si à la place d'une tombe ma mère était un arbre, et je trouve ça grotesque. J'irais pleurer dessous, je me froterais à l'écorce, je mâchouillerais les feuilles, je lui parlerais sûrement. J'interpréteraï ses ombres et ses moindres mouvements, la tête dans les branchages. Je ferais semblant de croire qu'elle n'est pas vraiment morte puisqu'elle permet la vie. Je ne trouve pas ça très sain, ni pour l'ancien vivant, ni pour ceux qui le visitent¹⁹⁴.

La comparaison de la mère avec un arbre révèle l'incapacité de l'auteure-narratrice à accepter sa perte en désirant la réincarner sous forme d'arbre qui « permet la vie » pour pouvoir profiter de sa présence et de sa tendresse. Ses pensées désespérées l'entraînent de ce fait dans une forme de névrose, mais selon elle il s'agit de « la névrose d'abandon, on a beau la connaître et même l'appivoiser on ne l'éradique pas. Un sentiment en creux, dans les bras de l'abîme la berceuse prend racine, un seul hêtre vous manque et tout est calciné¹⁹⁵ ». Ainsi, le grand manque est celui de la mère, un seul être (« hêtre ») qui pourrait le combler.

La perte et l'absence de la mère pousse alors l'auteure-narratrice à entrer dans un jeu avec les morts en entreprenant d'écouter leurs confessions sous forme de chant. Toutefois, l'auteure-narratrice n'est pas prête à oublier l'évènement tragique qui a tout bouleversé dans sa vie « *j'ai tout vu. Tout. Rien inventé*¹⁹⁶ », et de ce fait toute forme de joie disparaît de son univers : « J'ai trente-cinq ans, un an de plus que jamais n'aura ma mère. Je lui surviv officiellement. Je suis une femme, plus son enfant. Je n'arrive pas à m'en réjouir¹⁹⁷ ». Et dans une scène d'analysant/analyste la narratrice explique et comprend les réactions de Théophile ainsi que de son psychanalyste qui lui font remarquer qu'elle cherche à se réincarner dans l'image de sa mère :

Théophile tousse un peu et me demande ce que ma mère aurait rêvé de faire de sa vie. Je réponds écrivain. Il sourit. Je m'énerve. Le coup de la maman qui survit en fille, de fille qui s'approprie la vie de sa maman, de c'est trop tard

¹⁹² *Ibid.*, p.187.

¹⁹³ *Ibid.*, p.156.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.152.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.127.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.188. (L'italique est de l'auteure)

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.128.

pour l'autre et cette autre n'est pas vous, le Dr Lagarrigue me l'a fait récemment.¹⁹⁸

Ainsi, traumatisée par la scène du crime et souffrant de l'absence notamment de la mère, l'auteure-narratrice crée un lien particulier avec la mort en contractant des pulsions de mort qui la poussent aux limites de la folie : « J'ai des pulsions de mort tous les après-midi. Ça me prend au réveil, ce n'est même pas brutal plutôt doux et tranquille. Le vide est lancinant. J'hésite deux ou trois fois dans la journée¹⁹⁹ ». La mort obsède donc l'auteure-narratrice et émerge même dans ses rêves :

Chaque nuit je perds mes dents d'une façon différente. Elles s'effritent, se dissolvent, en dominos se déracinent, parfois je les crache par poignées. Il n'y a pas de sang. (...) Je connais comme tout le monde la symbolique des dents. Les petits os à vif et l'angoisse de la mort, la faiblesse et la chute de la vitalité(...) ça ne s'arrête pas, chaque nuit je perds mes dents de façon différente et chaque jour je redoute que mes gencives ne soient veuves²⁰⁰.

La mort et les morts envahissent, à cet effet, la pensée de l'auteure-narratrice et la motivent pour entreprendre l'écriture d'un livre au sein d'un cimetière en écoutant des défunts « ressuscités », en train de se confesser. Ce projet d'écriture est accompagné d'un mal-être qui n'arrive pas à s'apaiser : « J'ai attrapé la maladie de la mort le 30 juin 1983. Depuis je n'avance qu'en rappel. J'ai essayé l'amour, l'amitié et la drogue. Mais ça n'a rien changé. Toujours le même mal-être qui en sale parasite dévore le cœur et l'âme : je ne guérirais pas²⁰¹. »

Par ailleurs, la figure paternelle ne représente pas le manque mais elle est le symbole même de l'absence dans ses différents sens : absence physique et absence de tendresse et d'amour. En effet, son père les laissait souvent seules, sa mère et elle, en partant en mer (étant un marin) pendant des semaines, cette absence n'affecte toutefois en rien l'anonymat de la famille :

Ma mère tenait beaucoup à la réputation de la famille, comme si cette dernière n'était pas à tout point anonyme, comme si le fait d'être professeur lui conférait l'aura des instituteurs sous Pagnol, comme si la ville entière avait les yeux braqués sur nous. Nous = ma mère + moi + [le père : ses absences]²⁰².

En outre, l'auteure-narratrice décrit un père violent qui veut même imposer ses points de vue politiques :

¹⁹⁸ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.138.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.129.

²⁰⁰ *Ibid.*, p.61.

²⁰¹ *Ibid.*, p.127.

²⁰² *Ibid.*, p.56.

Ma mère connut deux hontes mettant en danger la réputation de la famille. La première était le patronyme Abdellah qui fut bienheureusement raclé au profit d'un autre plus gaulois. La seconde fut son adhésion de force au Parti socialiste. Un soir mon père revint avec des tracts, et l'emmena dans une soirée. Il nous a longtemps battus avant qu'elle lui dise oui. Quand ils revinrent ma mère criait. (...)J'avais peur qu'ils m'appellent, je me mordais les doigts dans le fond de mon lit²⁰³.

Et même pendant l'absence du père, l'auteure narratrice et sa mère vivaient dans la peur de l'ombre de ce père tyrannique : « une torture du père à distance, sournoisement. Un contrôle de nos heures, ficelles à nos mouvements ²⁰⁴ ».

Chez le psychanalyste, l'auteure-narratrice dit ne retenir de son enfance que la violence du père qui la battait, une violence qui a atteint son paroxysme lorsqu'il est devenu le bourreau qui a assassiné sa mère devant ses yeux. Etant témoin de cette scène traumatisante, l'auteure-narratrice se définit alors comme psychotique : « Quand on est psychotique on ne perd pas son temps sur un divan moelleux. On a bien mieux à faire. Eviter que papa n'apparaisse dans le couloir et qu'il vous dise viens là, viens là je t'ai raté. Enfin c'est un exemple²⁰⁵ ». L'auteure-narratrice opte alors pour un châtiment très particulier, celui de dépouiller son père de son nom, et dans ce sens le rayer de son existence : « Mon père ne doit être Sylvain que pour moi, pour les autres il doit être ton, son, le père. Je dépouille l'homme de son prénom, plus personne ne pourra le nommer, alors il ira en enfer. J'applique les châtiments que je peux ²⁰⁶ ». Notons que le choix du verbe « dépouiller » est très significatif puisque si nous nous référons au dictionnaire Larousse en ligne (larousse.fr), la première signification donnée est « enlever la peau d'un animal ²⁰⁷ » qui renvoie donc au démantèlement physique ; c'est-à-dire que l'auteure-narratrice voudrait réduire son père à un corps voire même à un objet, et le violenter en le démantelant comme le ferait un enfant avec ses jouets. En outre, la cinquième définition de ce verbe est « prendre quelque chose à quelqu'un malgré lui, le lui soustraire, l'en priver, le déposséder²⁰⁸ », traduit effectivement cet acte de dépossession qu'a effectué l'auteure-narratrice pour se venger de son père ; et remarquons aussi que la conjugaison du verbe

²⁰³ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.56.57.

²⁰⁴ *Ibid.*, p.57.

²⁰⁵ *Ibid.*, p.62.

²⁰⁶ *Ibid.*, p.47.

²⁰⁷ Dictionnaire Larousse en ligne :

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/d%C3%A9pouiller/23885?q=d%C3%A9pouiller#23762>

(consulté le 02-01-2014).

²⁰⁸ *Ibid.*

« dépouiller » avec le pronom personnel « je » le confond avec le nom dérivé du même verbe « la dépouille » qui renvoie à un corps mort.

Enfant traumatisée, haïssant le père et étant en manque de la mère, après l'évènement tragique, l'auteure-narratrice, métamorphosée en « une boule de haine ²⁰⁹», est accueillie par la famille de son oncle, et elle est alors confrontée à une absence de compréhension de son état psychologique, son oncle et sa femme lui inspiraient à cet effet « un mépris abyssal ²¹⁰» :

L'orpheline, qui rappelons-le est 50% arabe, ne savait que souiller. Négation de l'intimité, incapacité à intégrer la notion d'altérité aussi. Penser l'adolescent comme un individu, non comme une créature modelable à merci. Respecter le deuil, comprendre le choc. Accepter que le choc ait eu lieu et qu'elle en ait été témoin. Que ça ait brisé quelque chose. Que dans le reflet de la vitre, accoudée à la table, elle voit parfois son père, son père qui la menace avec une arme à feu ²¹¹.

L'absence définit aussi le rapport de l'auteure-narratrice avec sa grand-mère, en effet, elle décide de couper court avec elle pour la punir :

La grand-mère que je voulais punir, par mon absence c'est bien ça, déjà la punir. Parce qu'elle s'était refusée à venir déjà chez moi (...) elle se déplaçait dans le Sud pour aller chez tante Jeanne (...) mais quitter sa banlieue pour venir à Paris, dans un taxi payé, elle ne le pouvait pas (...) Venir c'était admettre que je m'en étais sortie ²¹².

Selon l'auteure-narratrice les deux femmes ne se sont pas vues depuis une longue période : « Je ne l'ai pas vue depuis longtemps, si longtemps qu'elle a dû faner, blanchir et se poudrer encore, au riz rance, oui, bien davantage ²¹³ ». Ne plus être en contact avec sa grand-mère est ainsi pour l'auteure-narratrice une manière de la châtier pour l'avoir abandonnée, sous-estimée et humiliée à plusieurs reprises. L'auteure-narratrice lui en veut surtout de ne pas remplir sa fonction de grand-mère et d'être indifférente à sa souffrance :

Comment peux-tu encore oser te regarder quand je pense à ces fois où je venais chez toi perdue et suicidaire et où tu ne m'offrais que tes foutus gâteaux, tes plaintes, tes jérémiades, tes choix de vernis à ongles, jamais tu n'as daigné me proposer ton lit, ton canapé en velours pourtant se déplaçait. Egoïste, narcissique, une purulence, cœur sec ²¹⁴.

²⁰⁹ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.42.

²¹⁰ *Ibid.*, p.43.

²¹¹ *Ibid.*, p.43.

²¹² *Ibid.*, p.43.

²¹³ *Ibid.*, p.33.

²¹⁴ *Ibid.*, p.123.

Et au cœur d'un monologue l'auteure-narratrice s'explique : « cette vieille carne égoïste ne pourra reconnaître en toi qu'une égarée, une perdue, mon premier livre *une merde de petite salope* voilà ce qu'elle m'a dit essayant d'être hautaine pour camoufler la crudité de l'insulte sous le vernis ²¹⁵ ». Elle se rappelle aussi de son sang froid dans le tribunal : « au tribunal elle dira : je ne m'en souviens pas. Puis : je n'ai jamais dit ça. Suivi de : elle invente. (...) *Une merde de petite salope et un tissu de saloperies*. Voilà ce qu'elle a dit, votre honneur, je vous le jure. Sa voix ne tremblait même pas ²¹⁶ ». La « bêtise » de la grand-mère pousse l'auteure-narratrice à faire un choix crucial, seule l'une d'elle pourrait exister :

En finir avec moi, en finir avec ça, ce n'est pas du tout pareil. En finir avec moi, c'est tuer Chloé Delaume et laisser Igor veuf. En finir avec ça, c'est mettre un terme à une histoire familiale impossible à gérer. Une histoire si vorace qu'elle impose ses victimes et exige pour se clore un dernier sacrifice. C'est la grand-mère ou moi. Et je ne suis pas certaine de vouloir me dévouer. Pourtant je pourrais de ne céder à l'appel, à la trame narrative que cette fiction prescrit ²¹⁷.

La relation de l'auteure-narratrice avec sa grand-mère était donc sous tension et elle le sera davantage à cause d'un nouvel événement. En effet, en 2004 l'auteure-narratrice rencontre sa cousine qui lui révèle un secret dévastateur : « ma cousine donc, alors, m'a informé avec un sourire désarmant de bonne foi qu'elle avait eu, par la grand-mère, *une nouvelle qui va te faire plaisir* » ²¹⁸. Cette nouvelle fait sécrouler l'univers de la protagoniste de *Dans ma maison sous terre* et rouvre sa plaie : « je suis la plaie de ma famille. Je refuse de cicatriser ²¹⁹ ». Et c'est ainsi que d'autres formes de l'absence/perte émergent dans le texte : l'absence de la vérité, la perte de l'identité et la perte du contrôle sur son existence.

L'auteure-narratrice, orpheline depuis vingt-cinq ans, pendant lesquels elle a lutté pour survivre au traumatisme d'avoir assisté à un double homicide et d'être ainsi la « fille d'un assassin [... et] d'un suicide ²²⁰ », et étant sur le point de faire le deuil « j'avais réglé mes contes et je voulais la paix ²²¹ », se retrouve confrontée à sa bâtardise surprise : « Je ne sais plus qui je suis à cause d'une soustraction. (...) On m'a enlevé mon père, c'est un gouffre

²¹⁵ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.44. (L'italique est de l'auteure).

²¹⁶ *Ibid.*, p.44. (L'italique est de l'auteure).

²¹⁷ *Ibid.*, p.129-130.

²¹⁸ *Ibid.*, p.45.

²¹⁹ *Ibid.*, p.87.

²²⁰ *Ibid.*, p.49.

²²¹ *Ibid.*, p.43.

sans fond, je suis au puits d'Alice, les jupons alourdis de questions amidon²²²». Cette nouvelle était comme de la foudre pour l'auteure-narratrice, et elle a du mal à la saisir : « *Sylvain n'est pas ton père*, ce n'est pas une phrase correcte, elle relève de l'inacceptable dans la bouche de la cousine²²³ » ; en effet, il s'agit pour elle d'une réalité inadmissible qui enfonce davantage le couteau dans la plaie et noircit encore plus, une histoire familiale déjà très difficile à gérer, elle s'interroge alors auprès de Théophile : « j'étais la fille d'un suicidé, à présent ce que je suis, dites le moi Théophile, dites, comment ça s'appelle²²⁴ ». Sa croyance en elle et même en Dieu s'effondre :

J'ai foi en Némésis, je sais qu'elle me guidera. Théophile soupirant : vous ne croyez plus en Dieu mais en une déesse grecque, voilà qui ne s'arrange pas. Ce n'est pas n'importe laquelle, c'est celle de la vengeance, quand je m'adresse à elle je ne parle pas au plafond, Némésis comprend tout, Némésis n'a pas de père, elle est née de la Nuit, dans la Théogonie : le don de ce qui est dû²²⁵.

La déesse grecque Némésis représente donc deux réalités qui obsèdent l'auteure-narratrice : d'abord la vengeance contre tous ceux qui l'ont élevée dans le mensonge et, comme une Némésis née de la nuit, elle tente de rompre toute filiation avec le père (faux père ou père biologique). Sa vengeance se dresse d'abord contre sa grand-mère, lui reprochant d'avoir trop attendu pour la délivrer d'un passé trop pesant :

Pourquoi elle n'a rien dit, et qu'est-ce qu'il l'a amenée à la révélation. Attendre tant d'années pour lâchement faire tourner mon germe de bâtardise. Elle aurait pu avant, bien avant, tant de fois. En tête à tête aussi, oui, combien d'occasions. (...) Elle aurait dû le dire bien avant, plein de fois. Quand je vomissais mon père en lavage d'estomac, quand je tremblais à l'idée que la schizophrénie relève de la génétique. Quand j'ai écrit un livre qui ne parlait que de lui(...) elle aurait dû le dire, oui, c'était un devoir. Une grand-mère doit toujours protéger ses enfants et ses petits-enfants sinon à quoi elle sert. La mienne vraiment à rien²²⁶.

Elle pense alors que sa grand-mère agit en égoïste puisque « pourquoi parler en 2004, si ce n'est pour me récupérer. Ravoir enfin sa petite fille, l'aînée de aînée, autour de sa carcasse peu à peu replacer les pions²²⁷ ». L'auteure-narratrice entreprend alors d'écrire tout un livre pour se venger d'elle puisque « la grand-mère savait tout, et depuis le début

²²² DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.68.

²²³ *Ibid.*, p.48.

²²⁴ *Ibid.*, p.49.

²²⁵ *Ibid.*, p.120.

²²⁶ *Ibid.*, p.35.

²²⁷ *Ibid.*, p.70.

(...) Et, jamais elle n'en a rien dit²²⁸ ». Elle n'exige pas alors des excuses de la part de sa grand-mère car « il est beaucoup trop tard. Elle m'a laissé pousser à l'ombre d'un mensonge, dans un terreau poisseux de folie et de sang. Une plante carnivore m'a grignoté le cœur. Aujourd'hui il est temps qu'elle lui saute à la gorge²²⁹ ».

L'auteure-narratrice se retrouve de ce fait la victime « d'une fiction qui s'est très mal finie²³⁰ », cette nouvelle vérité l'entraîne dans une révolte rageuse : « Je voudrais comprendre l'omission. Comment ça se fabrique, comment ça se conserve, comment ça se déploie. Pire qu'un mensonge en creux. Une trahison si sèche qu'elle vous écorche l'âme rien qu'en vous effleurant²³¹ ». Elle se lance alors dans une quête à la recherche de la vérité qui devient une obsession « dans ma tête ça ne s'arrête pas *Ton père n'est pas ton père mais ton père ne l'sait pas*²³² » ; et à la lumière de cette nouvelle, le crime acquiert un nouveau sens : son faux père aurait tué sa mère en apprenant qu'il n'est pas le père biologique de sa fille : « Quand il l'a su il a tiré, ça devient une hypothèse²³³ ». Mille et une hypothèses taraudent alors l'esprit de l'auteure-narratrice, d'ailleurs Delaume consacre tout un chapitre à l'analyse de ces hypothèses, un chapitre qu'elle intitule : « Une femme, deux hommes, 666 possibilités²³⁴ ». Sa haine se retourne soudainement contre sa mère :

Ma mère était déjà enceinte quand elle a rencontré Selim. Elle en a fait Sacha. Il est devenu Sylvain. S'il ne l'avait pas tuée, je l'aurais fait moi-même. Elevée dans le mensonge. Quand compte-elle me le dire. Une fois leur divorce prononcé, le jour de ma majorité ou bien sur son lit d'agonie. Elevée par le mensonge. Au rang de quelle imagerie. Parfaite famille parfaite, à nouveau je vomis²³⁵.

L'absence d'une réponse sûre et sans mensonges tue à feu doux l'auteure-narratrice qui se demande si le crime qui a bouleversé sa vie ne serait pas justifié, Théophile lui fait alors remarquer : « pourquoi il a tiré, pourquoi ces cruautés, trouvez-lui des excuses, faites de votre papa la victime du schéma²³⁶ ». Or, la quête de l'auteure-narratrice est celle de la vérité, et de ce fait elle est incapable de pardonner les mensonges et incapable aussi

²²⁸ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.70.

²²⁹ *Ibid.*, p.125.

²³⁰ *Ibid.*, p.69.

²³¹ *Ibid.*, p.35.

²³² *Ibid.*, p.67.

²³³ *Ibid.*, p.77.

²³⁴ *Ibid.*, p.83.

²³⁵ *Ibid.*, p.73.

²³⁶ *Ibid.*, p.58.

d'oublier ni l'évènement du crime, perpétré devant ses yeux, ni la « bonne nouvelle » qui a bafoué son identité :

C'est bien ça Théophile, je le répète trois fois, c'est bien ça Théophile vous voulez que j'oublie, que j'oublie et pardonne comme si c'était possible comme si c'était souhaitable *soufflez très fort sur la bougie et le vœu s'accomplit*. Je ne pardonne rien mais j'ai mauvaise mémoire²³⁷.

Par ailleurs, la nouvelle de sa bâtardise n'a pas affecté seulement son psychisme, mais l'auteure-narratrice commence à avoir aussi des signes pathologiques : « Depuis *la bonne nouvelle* les troubles s'accroissent. Ce sont des crises violentes, axées hyperphagie. J'avale tout ce que je trouve, je ne peux m'arrêter que lorsque les parois stomacales se fissurent. On m'a vidée du père, alors je me remplis lipides glucides fructose²³⁸ ». Ainsi, la narratrice perd tout type de contrôle sur son existence (son corps, son passé et son devenir) et manifeste, comme le remarque Muriel Guilbert dans l'œuvre de Ricoeur, un motif de souffrance :

On le devine sans doute : aux quatre modalités qui permettent de définir ce que Ricoeur appelle la puissance d'agir correspondent autant de figures qui disent l'impuissance du soi et, partant, sa souffrance. Que mon pouvoir de parler, d'agir, de raconter et de m'imputer les actions dont je suis l'auteur soit atteint, voire détruit par autrui, et voilà que se dessinent les contours du souffrir²³⁹.

Ainsi au sein d'un univers de souffrance due à une absence multiple, seule l'écriture pourrait sauver l'auteure-narratrice et lui permettre de reprendre en mains son existence : « j'ai ouvert grand le livre, j'ai dit s'arrêtent ici ces très mauvais chapitres, je ne subirai plus, je m'écrirai moi-même²⁴⁰ ». Son histoire ayant été longtemps écrite par les membres de sa famille, l'auteure-narratrice cherche à se réapproprier son « moi saccagé²⁴¹ » à travers le pouvoir de la prise de parole autofictionnelle ; d'ailleurs elle ne cherche pas à retrouver son père biologique, ni à orienter sa quête dans ce sens : « Mener l'enquête ne m'intéresse pas. Il est infiniment trop tard. Je ne rentrerai pas aux forceps dans une vie déjà faite, qui court en sa moitié²⁴² ». Le défi de l'auteure-narratrice serait alors de « soustraire un personnage au il était une fois » et d'achever l'écriture d'un livre « de

²³⁷ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op.cit., p.38.

²³⁸ *Ibid.*, p.127.

²³⁹ GILBERT, M., *L'identité narrative : une reprise à partir de Freud de la pensée de Paul Ricoeur*, coll. « Le champ éthique », n° 36, Genève, Labor et Fides, 2001, p. 264.

²⁴⁰ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.104.

²⁴¹ *Ibid.*, quatrième de couverture.

²⁴² *Ibid.*, p.40.

chienlits et de malédiction » et cela en retrouvant la formule expérimentale la plus juste, « le bon mode, la bonne note. En la mineur, exclusivement²⁴³ ».

I.2. La perte et l'absence/ *ab-sens* dans *Autoportrait avec Grenade*

Je suis jeune, riche et cultivé; et je suis malheureux,
névrosé et seul²⁴⁴.
Fritz ZORN

A l'instar de *Dans ma maison sous terre*, *Autoportrait avec Grenade* est un espace de la perte et de l'absence. En effet, l'auteur-narrateur étale dans son récit sa souffrance causée par la perte et par l'absence de ses proches, ses amours, ses idéaux, son pays et de sa santé. Il est donc installé au sein d'un univers de torture qui le pousse souvent au bord du délire.

L'auteur-narrateur revient dans son récit sur la mort de plusieurs de ses proches : sa sœur, un ami d'enfance et ses grands-parents. Il décrit d'abord la mort de son grand-père paternel qu'il n'a jamais connu mais dont le souvenir lui rappelle son pays natal : « Il est mort avant la fin de la guerre, paralysé sur un galetas, symbole de la vieille Algérie qui finissait dans le drame, la confusion et le sang²⁴⁵ ». Toutefois, la perte de sa sœur est l'un des événements qui l'a beaucoup marqué, et d'ailleurs il en parle dans son premier roman *Le chien d'Ulysse* et en rouvre la plaie dans *Autoportrait avec Grenade*.

En outre, une autre perte dont l'auteur n'arrive pas à se remettre est celle de la paix et de la sérénité dans son pays natal, l'Algérie ; cette dernière rongée, pendant tout une décennie par le terrorisme, devient un grand cimetière qu'il faut fuir : « Les algériens décidèrent de s'entretuer. La guerre investit Cyrtha l'immémoriale²⁴⁶ ». La violence ensanglantant le pays affecte l'auteur-narrateur : « je souffrais de voir danser la déesse de la violence²⁴⁷ », et de ce fait il développe « une vision du monde pessimiste, sombre ; de la destinée humaine²⁴⁸ » et déplore sans cesse sa « vieille Algérie qui finissait dans le drame, la

²⁴³ *Ibid.*, p.133.

²⁴⁴ ZORN, F., *Mars*, München, Kindler Verlag, 1977, trad. fr. Gallimard, 1979.

²⁴⁵ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.35.

²⁴⁶ *Ibid.*, p.94.

²⁴⁷ *Ibid.*, p.129.

²⁴⁸ *Ibid.*, p.129.

confusion et le sang ²⁴⁹». Il quitte alors son pays pour la France à la recherche de nouveaux horizons et d'un nouvel espoir. Mais, une fois en France la déception est encore au rendez-vous puisque le mal être ne quitte pas l'auteur-narrateur même si sa carrière d'écrivain ne fait que prospérer, il s'autocritique alors en épousant la posture d'un psychanalyste :

Je ressemble à ces hommes décrits, décriés dans les ouvrages de psychanalyse. Ils ont réussi mais ils trouvent leur réussite insipide. Alors, ils se laissent sombrer, pleins de dégoût pour eux-mêmes et pour le monde. S'ils ont la santé, ils la bousillent, verre après verre. Sinon ils se laissent filer, gorgés d'hystéries, au bout de la nuit²⁵⁰.

Toutefois, au sein d'un exil volontaire, il ne peut s'empêcher de penser à son pays natal ravagé par le terrorisme et par des dirigeants malveillants : « Je déteste encore plus les militaires. Ils nous ont mis dans la merde. Ils ont fait de notre pays un vaste bordel où enfiler son prochain est une activité lucrative ²⁵¹». Ainsi, rongé par une nostalgie insoutenable ; il convoque dans un espace de délire des personnages fictifs pour lui tenir compagnie et l'aider à maintenir sa mémoire éveillée. L'auteur-narrateur perdu entre deux pays et deux cultures se lance alors dans une « quête d'ancrage²⁵² ».

Une autre perte viendra accentuer le drame psychique de l'auteur-narrateur, celle de ses amours. Il évoque d'abord l'amour de sa jeunesse, Samira, qui l'a quitté puisque étant étudiant à l'époque, il ne possédait pas une situation sociale favorable qui lui permettait de demander sa main :

- Je veux t'épouser. Ne me quitte pas
(...) ma vie est en jeu. Je ne peux, je ne veux vivre sans elle.
- Trop tard. Il est trop tard. Et puis tu n'as rien. Ni maison ni rien
Si. J'ai le monde. Le monde entier. Dans ma tête. Comment le lui dire ? Elle aurait dû le savoir.
- Que vais-je faire sans toi ? Je ne peux pas vivre sans toi.
- Tire toi une balle
- ...
- Ne m'appelle plus jamais !
Plus de pièce. La communication s'interrompt. Je ne la reverrai plus. Il faut partir. Faire vite. Très vite²⁵³.

²⁴⁹ *Ibid.*, p.35.

²⁵⁰ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.44.

²⁵¹ *Ibid.*, p.102.

²⁵² LAOUYEN, M., « Le texte autobiographique : une demeure à soi? », cité in MONTANDON, A. (dir.), *De soi à soi. L'écriture comme autohospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 126.

²⁵³ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p. 21.

La perte de son amour de jeunesse n'a pas quitté les pensées de l'auteur-narrateur : « je pense (...) à celle qui deviendra Samira dans mes romans et qui me hante aujourd'hui encore », et en pensant à l'envisageable, sa souffrance s'accroît davantage :

(...) je l'aimais. Plus que tout. (...) Je me suis senti triste. (...) dire qu'elle doit voir les mêmes étoiles. L'entrelacs des constellations. Cassiopée. Ganymède. Orion.
Dire qu'elle aura des enfants.
Des enfants avec un autre que moi.
(...) J'aimais sa peau. Sa peau d'ambre. Le son de sa voix. Sa démarche chaloupée, Cheveux cascadants²⁵⁴.

D'ailleurs l'un de ses personnages, Seyf, lui fait remarquer que le jugement négatif qu'il porte souvent, dans ses écrits, sur les militaires est en rapport avec son histoire d'amour : « Eh bien, reprit-il, je me suis longtemps demandé, si le fait qu'elle ne soit mariée avec un capitaine de la sécurité militaire n'expliquerait pas ta haine de l'armée²⁵⁵. »

Néanmoins, l'amour de jeunesse n'est pas le seul amour perdu par l'auteur-narrateur mais aussi celui de sa femme qui, elle aussi, l'a quitté pour des raisons qu'il n'a pas voulu dévoiler. A l'hôpital de Grenade, il se rappelle alors de sa dernière conversation téléphonique :

- Je peux appeler ma femme ?
- Les portables sont interdits dans l'enceinte de l'hôpital. J'allume mon portable et téléphone.
- Je vais bien.
Ne riez pas
- Je suis aux urgences de l'hôpital de Grenade.
- Tu sais je ne pourrais pas venir. Enfin c'est sûr. J'ai un cours jeudi matin.
Silence. Il n'y a plus rien à dire²⁵⁶.

Mais il évoque sa rupture avec sa femme quand son éditeur fait pression sur lui pour qu'il intègre des éléments de sa vie intime dans son récit :

- Parle-nous de ta femme, par exemple.
- Elle m'a plaqué.
- Pourquoi.
- Oui, mais pourquoi ?
- Ça ne regarde personne²⁵⁷.

²⁵⁴ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.53-55.

²⁵⁵ *Ibid.*, p.104.

²⁵⁶ *Ibid.*, p.70.

²⁵⁷ *Ibid.*, p.161.

L'accumulation des échecs en amour transforme la vision de l'auteur-narrateur qui considère désormais que « l'amour est une illusion, un mirage ²⁵⁸ », seule l'absence est au cœur de son existence : « Misère. Où es-tu ? Où te caches-tu ? Papapersonne ne répond plus. Personne au bout du fil. Plus de mille ans d'absence. Plus de mille ans ²⁵⁹ ». La vie sentimentale de l'auteur-narrateur souffre en conséquence de béance et de vide ; la solitude et le désespoir sont alors ses seuls compagnons : « Je me sens seul. Je désespère ²⁶⁰ ».

Dans *Autoportrait avec Grenade* la perte/absence est aussi celle causée par le décès d'êtres proches, l'auteur-narrateur évoque ainsi le décès de son grand-père, de son ami d'enfance et notamment celle de sa petite sœur qui l'a marqué à jamais : « Je pense à ma sœur dont j'ai finalement décrit la mort dans *Le Chien d'Ulysse*. La sœur d'Ali Khan, mon frère en imagination ²⁶¹ ». Amené, même à contre cœur, à puiser dans son vécu pour écrire son autofiction, « que mes parents me pardonnent. Je suis un écrivain. Je fais mon miel de ma vie, de nos vies, de vos vies ²⁶² », l'auteur-narrateur souhaite cependant que le passage de la description de la mort de sa sœur ne soit pas lu par ses parents : « Faites mon dieu que ce texte ne tombe jamais entre leurs mains. Faites mon Dieu que jamais il ne leur échoie ²⁶³ ».

Le désespoir s'empare de l'auteur-narrateur puisqu'il se sent abandonné par tous les êtres qui lui sont chers, un abandon causé par leur absence insaisissable (la mort) où par la rupture des liens d'amour et/ ou d'amitié entre eux : « Tout part à vau-l'eau autour de moi. Tout. Le monde s'écroule. Mes parents se séparent. Ma femme me quitte. Mes amis ne me parlent plus ²⁶⁴ ».

En outre, la maladie rare dont l'auteur-narrateur souffre, est aussi à la source de l'absence du sentiment de repos et de bien-être chez lui. Effectivement, souffrant d'« une malformation du globule rouge ²⁶⁵ » lui causant d'intenses douleurs, l'auteur-narrateur devient alors la proie d'une torture impitoyable : « la douleur était si intense que je

²⁵⁸ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.165.

²⁵⁹ *Ibid.*, p.74.

²⁶⁰ *Ibid.*, p.43.

²⁶¹ *Ibid.*, p.61.

²⁶² *Ibid.*, p.61.

²⁶³ *Ibid.*, p.55.

²⁶⁴ *Ibid.*, p.43.

²⁶⁵ *Ibid.*, p.29.

m'arrachais l'âme en beuglant comme un damné²⁶⁶», ces douleurs l'entraînent souvent dans un délire où le langage est complètement déconstruit : « Nous. Je. Je n'ai plus de repos²⁶⁷ ».

La mélancolie et la douleur physique se présentent ainsi comme un lourd fardeau qui épuise l'auteur-narrateur : « Une ombre subsistait, à l'image de la lassitude du portefaix que le fardeau épuise, encombre, et qui erre dans les rues d'une ville inconnue, trébuchant, incertain de l'adresse où doit être déposée la charge qui rompt son dos et l'écrase²⁶⁸ ».

Autoportrait avec Grenade est ainsi un espace de perte et d'absence qui donne le ton à une écriture de souffrance et de désespoir, creusant sans cesse dans le trou qui se situe à l'intérieur de la béance psychique et du manque de l'Autre (sujet, objet concret ou abstrait).

I.3. La perte et l'absence/*ab-sens* dans *Folle*

A l'instar des œuvres précédentes, *Folle* renferme une pluralité de figures d'absence et de perte. L'auteure-narratrice est d'abord marquée par l'absence de son père qui a légué son éducation au grand-père :

Mon grand-père a décidé de s'occuper de mon éducation en me prenant chez lui deux jours par semaine pour revoir du début mes leçons sur la vie(...) je suis devenue la fille de mon grand-père. Pendant cinq ans, j'ai passé toutes mes fins de semaines avec mon grand-père dans sa petite maison de campagne à écouter ce qu'il avait à dire sur tout²⁶⁹.

Le grand-père ne manquait cependant pas d'occasion pour faire remarquer à sa petite fille l'absence de ses parents et leur négligence vis-à-vis de son éducation : « mon grand-père m'amenait à l'église tous les dimanches matin où il portait mon attention sur mes parents qui n'étaient jamais là²⁷⁰ ». L'indifférence des parents de l'auteure-narratrice à l'égard de son éducation, notamment religieuse, est souvent interprétée par cette dernière comme une forme d'abandon, d'ailleurs elle explique leur comportement par le fait qu'ils

²⁶⁶ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.73.

²⁶⁷ *Ibid.*, p.74.

²⁶⁸ *Ibid.*, p.44.

²⁶⁹ ARCAN, N., *Folle*, op. cit., p.140.

²⁷⁰ *Ibid.*, p.140.

étaient déçus qu'elle soit une fille, puisque le gynécologue, par erreur, leur avait annoncé qu'ils auraient un garçon :

(...) le médecin qui avait suivi ma mère pendant la grossesse lui avait annoncé un garçon, il lui avait même montré la présence d'une petite queue sur l'échographie, un mirage de queue par la suite nourri de l'amour en pleine mutation de ma mère qui voyait déjà en moi le grand homme ; pendant des mois, ma mère m'a bercée en me parlant au masculin et en chantonnant mon nom : Sébastien. Quand à l'hôpital je suis sortie de ma mère, le médecin et elle se sont tous les deux regardés, ils n'en croyaient pas leurs yeux, le médecin a dû lui offrir ses plates excuses²⁷¹.

Cette erreur a marqué les parents de l'auteure-narratrice et a influencé le destin de ses premières années d'enfance :

A cause de lui elle avait eu beaucoup de pensées à côté de la plaque(...) à cause de lui aucun nom n'avait pu m'accueillir dans la lumière de mon premier jour pour m'y souhaiter la bienvenue. Ensuite l'énorme fibrome trouvé sur l'utérus de ma mère aurait dû me tuer dans les premiers mois de grossesse ; ma présence au monde défiait donc les lois du corps humain²⁷².

C'est peut-être pour cette raison que mes premiers souvenirs se rattachent au bleu, d'ailleurs d'après certaines photos du grand album de famille, les murs de ma chambre étaient recouverts de papier peint bleu, il me semble aussi que sur d'autres photos, les poupées que je tenais dans les bras avaient un drôle d'air²⁷³.

Cet évènement d'une naissance inattendue bouleverse aussi l'auteure-narratrice qui développe un complexe face au manque du « phallus » dont parle Freud, un complexe qui la pousse à chercher à devenir un homme mais en vain : « il est possible que mes efforts pour être un homme ne me rendaient que plus femme encore ²⁷⁴ ». Ce manque s'accroît de plus en plus en constatant le pouvoir octroyé aux hommes au sein de sa communauté : « Oh mon Dieu que je déteste la force des hommes à ne pas être concernés, mon Dieu que j'aimerais être un homme pour ne pas avoir à dire ces choses-là²⁷⁵ ».

En outre, la décision de l'auteure-narratrice de se tuer la veille de ses trente ans retrouve, selon elle, une explication à travers cet évènement de sa naissance : « selon ma tante mon nom pas plus que ma naissance n'ont pu s'inscrire dans le grand manuel du Destin et il était fort probable que Dieu ne soit même pas au courant de mon existence²⁷⁶. »

²⁷¹ *Ibid.*, p.161.

²⁷² *Ibid.*, p.161.

²⁷³ *Ibid.*, p.13.

²⁷⁴ *Ibid.*, p.110.

²⁷⁵ *Ibid.*, p.12.

²⁷⁶ *Ibid.*, p.162.

Par ailleurs, l'absence se manifeste aussi dans *Folle* à travers la relation amoureuse de l'auteure-narratrice, liée à un amant qui est souvent absent et distant dans leur histoire : « pour toi l'amour était lié à l'absence²⁷⁷ ». L'amant obsédé par la consommation de films pornographiques exige un espace qui exclut l'auteure-narratrice :

Tu me demandais d'aller dans le salon parce que ma présence te gênait, tu avais besoin de chaque morceau de ton espace vital pour grimacer sans que plombe sur toi la lumière du jour ou le regard d'une copine tu avais besoin de me penser loin de toi pour t'arracher du plaisir. Une fois j'ai écouté tes bruits derrière ta porte, j'ai pensé te tuer avec un couteau de cuisine²⁷⁸.

L'auteure-narratrice réalise donc que son amant n'est pas prêt à tout partager avec elle, son amour propre souffre alors de béance et de manque : « J'ai appris que dans la vie, certaines choses comme le désespoir ne se partageaient pas, que c'était un fardeau qu'on devait garder sur soi²⁷⁹. »

Toutefois, comme toute femme amoureuse, elle cherche à trouver une explication au comportement de son amant, elle renvoie alors cela à la relation qu'il entretient avec son père distant qui s'intéresse plus à l'astronomie qu'à son fils :

Tu m'as dit aussi que depuis ta naissance, ton père passait tout son temps devant un télescope puissant qu'il avait payé une fortune et que, pour se plonger en entier dans les feux d'artifices lancés par les novae et les supernovae, il avait laissé tout le reste à commencer par toi ; c'était pour cette raison qu'aujourd'hui tu exigeais des autres une attention totale et que tu prenais tant d'espace²⁸⁰.

La passion du père de son amant pour les étoiles ne l'éloigne pas seulement de son fils mais influe sur son comportement dans l'éducation de son enfant : « D'ailleurs, ton père t'avait éduqué à distance, pour te parler il passait par ta mère, il te réprimandait à la troisième personne. D'habitude impassible, il ne se troublait que derrière son télescope, entre autres devant le passage des comètes²⁸¹ », et elle ajoute : « A ce moment il m'a semblé que ton besoin de contenance te venait de ton père qui voyait dans la distance des étoiles entre elles un signe de noblesse²⁸² » ; elle renvoie aussi cela à son identité française : « tout petit on t'avait appris à être français et pour ta famille être français voulait dire marquer la distance en toutes circonstances²⁸³ ». Tel un psychanalyste, l'auteure narratrice recherche dans l'enfance de son amant des explications qui

²⁷⁷ . ARCAN, N., *Folle*, op. cit., p.59.

²⁷⁸ *Ibid.*, p.62.

²⁷⁹ *Ibid.*, p.14.

²⁸⁰ *Ibid.*, p.42.

²⁸¹ *Ibid.*, p.172.

²⁸² *Ibid.*, p.77.

²⁸³ *Ibid.*, p.172.

justifieraient son comportement d'adulte. La distance qu'il installe dans leur relation amoureuse pousse l'auteure-narratrice à remettre en question les fondements de cette relation : « Si aujourd'hui je dois mettre de l'ordre dans notre histoire, c'est peut être parce que l'amour entre nous est venu là où il n'avait pas sa place²⁸⁴ ».

La relation amoureuse de l'auteure-narratrice était donc semée de tensions, subies principalement par elle, et créant des moments d'absence dont elle souffre en secret, mais la rupture inévitable vient élargir davantage cette béance et ce vide sentimental. En effet, la rupture provoque chez elle un énorme éboulement et un sentiment d'impuissance, elle cherche alors coûte que coûte à ne pas s'éloigner de son amant :

Le jour de ton départ qui depuis se poursuit de mon côté, on s'est entendu comme s'entendent ceux qui n'ont plus rien à se dire. On se trouvait dans ta chambre et Martine se trouvait dans la sienne (...) on s'est dit autant de choses que le soir de notre première rencontre à Nova, mais on ne s'écoutait qu'à moitié(...) tu ne pensais qu'à te libérer de moi, et moi qu'à rester près de toi²⁸⁵.

La vie sans l'amant devient une torture pour l'auteure-narratrice qui se sent rongée par une solitude insupportable ; vivre n'est alors pour elle qu'une forme de survie : « je me demande si malgré moi je survivrais dans un monde sans toi²⁸⁶ ». D'ailleurs, pendant les premiers moments de leur rupture l'auteure-narratrice n'arrivait pas à réaliser qu'ils étaient séparés pour de vrai :

Pendant les semaines qui ont suivi ton départ, je me réveillais la nuit en me croyant chez toi, je te cherchais du bras dans le lit et le souvenir de ton absence me gardait éveillée jusqu'au matin. Souvent je me débattais avec les draps et prenais ton côté du lit, une fois j'ai même levé le bras au ciel en pleurant qu'on me prenne. Entre moi et la réalité il y avait une grande différence d'âge²⁸⁷.

L'auteure-narratrice commence ainsi à présenter des signes de dépression : « Chez moi je te parlais toute seule à voix haute, entre autres choses je te reprochais ta bouderie²⁸⁸ », et l'obsession de ses appels s'empare d'elle : « je rentrais chez moi où, les rideaux tirés, je faisais défiler les numéros de l'afficheur de mon téléphone pour voir si le tien s'y trouvait; pendant mon absence, tu aurais pu avoir eu envie de me parler, tu aurais pu avoir senti à

²⁸⁴ ARCAN, N., *Folle, op. cit.*, p.30.

²⁸⁵ *Ibid.*, p.134.

²⁸⁶ *Ibid.*, p.75.

²⁸⁷ *Ibid.*, p.76.

²⁸⁸ *Ibid.*, p.76.

distance que je tombais²⁸⁹ ». Le jour de son avortement, elle croit encore qu'il pourrait l'appeler et sentir son malheur :

Je suis rentrée chez moi en taxi et comme d'habitude j'ai posé mon téléphone près du lit pour ne pas manquer d'appels. Comme d'habitude j'ai attendu que tu téléphones alors que je t'avais demandé, le jour où tu m'as quittée, de ne jamais le faire. (...) peut-être que j'ai cru qu'entre nous la connexion était suffisamment solide, pour que tu sentes à l'autre bout du plateau Mont-Royal, que ce jour-là je venais de te perdre une deuxième fois²⁹⁰.

Déprimée, l'auteure-narratrice commence à se remettre en question et à chercher les raisons qui ont fait que son amant l'a quittée : « Comme toi, je t'ai remis ce soir là ma feuille de route, je t'ai donné par avance et une à une les raisons pour lesquelles tu cesserais de m'aimer ; comme toi je croyais à la transparence²⁹¹ », ou encore : « Quand tu m'as quittée, tu m'as dit avoir senti ma peur et que de la sentir t'a fait perdre le fil de notre histoire (...) avec ma peur est arrivé le doute sur ma solidité, tu cherchais une femme à toute épreuve, tu cherchais ton correspondant mental ²⁹² ». Adoptant la posture d'un psychanalyste, l'auteure-narratrice explique que son amant l'a rejetée puisqu'elle ne ressemblait pas à la mère de ce dernier, n'étant pas aussi forte qu'elle : « aussi loin que tes souvenirs te portaient, ta mère n'avait jamais eu peur de rien parce qu'elle ne croyait qu'aux faits accomplis. Elle ne souffrait pas comme moi de lubies, elle n'était pas non plus alarmiste comme mon grand-père²⁹³ ». Ainsi, certains détails des moments partagés avec son amant acquièrent une nouvelle interprétation, l'auteure-narratrice commence alors à déceler de la distance dans le comportement de son amant : « À mes considérations sur les putes, les filles du Net et le cosmos, tu ne répondais rien. Tu avais commencé à t'éloigner de moi et pour toi s'éloigner voulait dire perdre le fil des idées de l'autre, ça voulait dire aussi ne plus prendre la peine de répondre²⁹⁴ ». L'absence de l'amant n'engendre chez l'auteure-narratrice que de la solitude qui la tue à feu doux : « Dans la solitude qui était devenue ma vie (...) il faut dire que de mon côté, notre histoire continuait à se terminer au quotidien²⁹⁵ ». Mélancolique et désespérée, elle n'arrive pas à accepter cette séparation au point de penser à s'éliminer :

Après quelques mois seulement de grand amour, on s'est éloignés. Dans l'éloignement on n'a pas été symétrique, de mon côté je me suis accrochée.

²⁸⁹ ARCAN, N., *Folle, op. cit.*, p.112.

²⁹⁰ *Ibid.*, p.73.

²⁹¹ *Ibid.*, p.156.

²⁹² *Ibid.*, p.63.

²⁹³ *Ibid.*, p.63.

²⁹⁴ *Ibid.*, p.94.

²⁹⁵ *Ibid.*, p.76.

Pour rester avec toi j'ai fait comme toi je me suis éloignée de moi, j'ai commencé à boire, et, le soir, quand je me retrouvais seule chez moi, je me faisais des reproches, je me menaçais de départ²⁹⁶.

Suite à sa séparation avec son amant, le suicide étant un évènement qu'elle a programmé à un âge jeune, devient pour elle, de plus en plus, une alternative justifiée, et il est aussi et surtout un moyen de vengeance :

J'imagine que si tu ne m'avais pas quittée, que si tu m'avais aimée jusqu'à la veille de mes trente ans, ma mort t'aurait marqué à vie et ce n'est pas parce que la solitude du jour au lendemain t'aurait fait crever, ce n'est pas non plus parce que dans le futur, tu n'aurais pas pu en aimer d'autres sans avoir peur que ton amour tue encore, mais parce que dans le choc de ma disparition, tu aurais compris que je venais de t'échapper en emportant avec moi toutes les réponses (...) si on en veut aux gens qui se suicident, c'est parce qu'ils ont le dernier mot²⁹⁷.

La perte et l'absence de l'amant créent chez l'auteure-narratrice un vide sentimental mais aussi existentiel qui la projette dans une dépression démesurée.

Etant donné que la relation amoureuse est au cœur de l'écriture arcanienne, nous proposons d'approcher l'absence au sein du couple arcanien par le biais du concept de « l'amur », proposé par Lacan.

I.3.a. Amour ou « (a)mur » chez Arcan, forme d'absence

Au commencement de l'expérience
analytique fut l'amour.
Lacan.

« (A)mur » est un mot que Lacan a emprunté au discours délirant de l'une de ses patientes pour faire écho à plusieurs réalités à la fois : d'une part il renvoie à l'attachement du sujet à l'objet désiré (a), et d'autre part au mur psychologique et langagier qui pourrait s'installer entre les amoureux, mais il y résonne aussi le mot *miroir* qui renvoie à l'image de soi dans l'autre, et enfin on y retrouve le terme *mort* car Lacan va jusqu'à déclarer que « *l'amour est une forme de suicide* ». Paul Ricœur explique plus précisément la conception lacanienne de « (a)mur », il a pour but :

²⁹⁶ *Ibid.*, p.82.

²⁹⁷ *Ibid.*, p.14.

(...) de marquer, avec ce petit “ a ” entre parenthèses, que l’amour lui aussi est toujours accroché à l’objet *a*, et que, de ce fait même, il met en jeu le manque et la castration. D’insister aussi, une fois encore, sur le fait qu’entre l’homme et la femme, “ ça ne marche pas ” – comme il dit : il y a un mur. Il y en a même deux : il y a le mur du langage, et il y a le mur du non-rapport sexuel. Puis, note-t-il encore, l’écrire ainsi peut faire aussi “ muroir ” (où assont miroir – celui du narcissisme – et mourir – où l’on entend la pulsion de mort –)...²⁹⁸.

Le premier obstacle (mur) qui s’est imposé entre la narratrice et son amant était celui de son passé d’ex-prostituée. Dans *Folle*, Nelly aborde la difficulté de construire une relation amoureuse sous l’ombre d’un métier qui la suit comme une malédiction : « J’avais peur de t’effrayer avec mes réflexes d’usine, j’avais peur d’être restée une pute²⁹⁹ », ou encore : « j’ai aussi compris que la masse de mes clients m’avait suivie dans notre vie de couple et que j’étais une femme trompée³⁰⁰ ». Le passé de Nelly s’installe ainsi comme obstacle entre elle et son amant, l’empêchant de vivre pleinement son histoire d’amour. Elle développe alors une réflexion obsédante sur les représentations que peut nourrir son passé chez son amant :

Plus tard je me suis dit qu’à Nova tu avais dû penser des putes incluant les ex-putes comme moi la même chose que tout le monde, que devant une pute on pouvait tout dire, qu’en amour les putes n’avaient pas besoin qu’on procède par étapes parce qu’elles aimaient sans façons, là tout de suite, qu’en amour les putes inspiraient l’honnêteté (...) qu’en ayant déjà tout vu et tout entendu, qu’en ayant tout fait à tout le monde, elles étaient comme des grands frères, elles supportaient toutes les familiarités³⁰¹.

Aujourd’hui je sais qu’entre nous, il y a toujours eu trop de monde, je sais que d’avoir été pute dans le passé t’a laissé supposer bien des choses, par exemple que tout m’était acceptable du moment que j’en prenais l’habitude. Tu as supposé que, dans tes manies de client, ma complexité était déjà gagnée.³⁰²

Un autre obstacle qui s’est mis entre Nelly et son amant est celui du travail de ce dernier :

C’est vrai que tu as fini par m’aimer, mais le décalage de ton amour en face de mon amour là depuis le début lui donnait un air de labeur ; pour m’aimer, il a fallu y mettre du tien, il fallu te persuader.

Il faut dire que chez toi, le travail a toujours tenu une grande place, dans l’amour comme tout le reste, c’est toi-même qui me l’as dit ce soir où on s’est quittés. Tu m’as dit ce soir-là que dorénavant, tu voulais te consacrer à ta

²⁹⁸ RICOEUR, J.-P., « Lacan, l’amour », in *Psychanalyse*, n°10, ERES, 2007, art. en ligne : <https://www.cairn.info/revue-psychanalyse-2007-3-page-5.htm> (consulté le 20.02.2014).

²⁹⁹ ARCAN, N., *Folle*, op. cit., p.58.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 99.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 151.

³⁰² *Ibid.*, p. 20.

carrière et que pour ça il fallait te concentrer et t'économiser la pesanteur de ma présence dans ta vie, tu pensais les choses en termes énergétiques, tu disais que je t'épuisais³⁰³.

Nelly perçoit le travail de son amant comme un mur qui l'empêche de profiter de l'amour de son amant car comme toute femme amoureuse, elle réclame l'attention totale de son bien aimé.

Enfin, le troisième mur perçu dans la vie du couple est la parole. En effet, Nelly donne une importance particulière à la parole qui, selon elle, donne de l'élan à la vie, surtout si elle sort de la bouche du bien aimé : « Que tu me parles ce soir-là avec ton accent voulait dire qu'avant de mourir, on me parlerait comme on ne m'avait jamais parlé ; ça voulait dire que dans ta bouche la vie prendrait un autre sens³⁰⁴ ». Nelly est comme toutes les « femmes amoureuses et insatiables qui veulent s'entendre dans la bouche de leurs hommes³⁰⁵ » ; l'amour nourrit ainsi chez la narratrice une attraction particulière à la voix et à la parole car, selon elle, l'amour s'estompe au moment où la parole s'épuise : « Aujourd'hui je suis convaincue que c'est ta voix qui m'a eue, d'ailleurs tous les hommes que j'ai aimés avaient dans la voix l'épée tendue des guerriers ; aussi tous les hommes que j'ai aimés ont fini par me quitter, quand ils ne parlent pas, les guerriers deviennent des assassins³⁰⁶ ». Toutefois, le mur langagier se manifeste à travers le pouvoir des mots qui provoque, parfois, chez la narratrice de l'angoisse et crée ainsi un malentendu entre les amoureux :

Tu ne comprenais pas qu'à la lecture de mon dossier de presse, je me jette sur toi en hurlant que toute ma vie j'avais dû me protéger des autres et de leur parole qui me bouleversait trop en me repliant sur des livres écrits par des auteurs morts pour la plupart depuis longtemps, que la parole des vivants officialisée dans les journaux était la pire parce qu'elle donnait des faits concrets et qu'elle prenait à témoin la masse où tu te trouvais toi-même. Tu ne comprenais pas que l'auteur d'un livre titré Putain puisse avoir peur des mots et que la pudeur lui bouche les oreilles³⁰⁷.

Contrairement à l'image que donne Nelly Arcan, celle d'une écrivaine osée, au verbe acerbe, cassant tous les tabous de la société, elle est au fond une personne très sensible et fragile et qui a même peur du pouvoir des mots. Cet aspect contradictoire de la personnalité de Nelly reste néanmoins incompréhensible de la part de son amant. D'ailleurs, la parole sera également parmi les raisons de la séparation du couple : « Tous

³⁰³ *Ibid.*, p. 10.

³⁰⁴ *Ibid.*, p.10.

³⁰⁵ *Ibid.*, p.09.

³⁰⁶ *Ibid.*, p.148. (C'est nous qui soulignons).

³⁰⁷ *Ibid.*, p.52.

les deux on parlait trop. On étalait notre dedans, on se montrait notre laideur intérieure, c'était peut être une façon de brandir les armes et de pousser l'autre à battre en retraite. Tu as dit des choses qui ne sont pas faites pour être dites (...) ³⁰⁸», ainsi la parole dévisage les deux amoureux l'un contre l'autre et commence à bâtir un mur entre eux : « Je ne savais pas non plus que moi aussi je te parlerais sans cesse et d'une façon que tu n'avais jamais connue, et que pour cette raison de mon acharnement à tout te dire, à te faire porter le monde sur le dos en cherchant à te piéger, tu me quitterais ³⁰⁹ ». Cependant, le manque de parole pourrait parfois annoncer la fin : « À mes considérations sur les putes, les filles du Net et le cosmos, tu ne répondais rien. Tu avais commencé à t'éloigner de moi et pour toi s'éloigner voulait dire perdre le fil des idées de l'autre, ça voulait dire aussi ne plus prendre la peine de répondre ³¹⁰. » La parole joue ainsi un double jeu car elle est à la fois un facteur d'amour et de désamour.

Dans la dynamique d'aliénation basée sur la contradiction, le langage se présente, à la fois, comme moyen de révolte et de sujétion : Chez Nelly le langage est un moyen d'affirmation de soi en tant que sujet pensant qui va au-delà des estimations réductrices du regard masculin : « Connaitre les deux côtés de la médaille de l'industrie me donnait le droit de parole, ça me permettait de ne rien t'épargner de mes réflexions ³¹¹ », mais il est également un facteur de sujétion quand elle opte pour l'étouffer : « Je n'ai pas réagi parce que des années de prostitution m'ont fait comprendre que, devant une force qui nous dépasse, il vaut mieux se taire ³¹² ». Le langage s'est donc imposé comme un mur dans la relation amoureuse de Nelly car elle ne partage pas avec son amant les mêmes protocoles de la prise de la parole : « Désolée mon amour d'avoir ce soir là arrêté le discours de ta désolation alors que j'aurais dû garder le silence et regarder ailleurs comme les gens qui doivent porter la honte des autres (...) ³¹³ ».

Le troisième mur sera celui de la jalousie. En effet, Nelly développe une jalousie presque maladive envers son amant, et c'est ainsi que toutes les femmes qui se présentent dans son univers sont perçues comme des rivales, même celles qu'il regarde sur son ordinateur dans un monde virtuel. Ces rivales, ou même leur ombre dans la pensée de son

³⁰⁸ ARCAN, N., *Folle, op. cit.*, p.96.

³⁰⁹ *Ibid.*, p.09.

³¹⁰ *Ibid.*, p.94.

³¹¹ *Ibid.*, p.93.

³¹² *Ibid.*, p.31.

³¹³ *Ibid.*, p.97.

amoureux, empêchent Nelly de construire une histoire d'amour sans peines et d'avoir pour elle seule toute l'attention de son amant : « J'en veux à la configuration des astres de rester imperturbable devant le trajet aléatoire des femmes dans la vie des hommes, j'en veux aussi au soleil d'éclairer indifféremment les gens sans tenir compte de tes voisines qui pourraient se faire bronzer sous ta fenêtre³¹⁴ ».

La jalousie entraîne chez la narratrice une dévalorisation de soi : « Quand je pense à elle, je ne me sens pas belle, j'ai inventé une prière pour qu'elle rencontre vite l'homme de sa vie, pour qu'elle parte loin d'ici³¹⁵ ». La crainte de perdre son amant se transforme de ce fait en une obsession, sa mission est alors de l'éloigner des autres femmes : « Dans mon cas, les défauts étaient grands et te regardaient de près, ils consistaient à me tenir à tes côtés pour te surveiller et à écarter les autres, pour moi l'amour voulait dire sauver ma peau en t'éloignant des femmes³¹⁶ ».

Le douloureux constat auquel est arrivée Nelly était que, pour garder son amant, elle devait vivre dans le noir : « Cette nuit-là j'ai compris sans comprendre que, pour vivre à tes côtés, je devais fermer les yeux³¹⁷ ». Nelly éprouve de ce fait une forme d'ostracisme dont souffre tout jaloux face à son bien aimé, une situation que Roland Barthes décrit ainsi : « Comme jaloux, je souffre quatre fois : parce que je suis jaloux, parce que je me reproche de l'être, parce que je crains que ma jalousie ne blesse l'autre, parce que je me laisse assujettir à une banalité : je souffre d'être exclu, d'être agressif, d'être fou et d'être commun³¹⁸ ».

Le quatrième mur est celui du miroir ; effectivement l'auteure-narratrice a un rapport très problématique avec le miroir et son reflet. Symbole du mythe de Narcisse mais aussi du rapport identitaire avec soi-même, selon la théorie de Jacques Lacan le miroir occupe une place de prédilection dans l'imaginaire arcanien ; Lacan explique l'importance de cet objet du quotidien sur la formation de la personnalité chez l'individu dès les premiers mois de son existence, d'où le nom qu'il lui octroie « le stade du miroir » :

³¹⁴ ARCAN, N., *Folle, op. cit.*, p.28.

³¹⁵ *Ibid.*, p.123.

³¹⁶ *Ibid.* p.150.

³¹⁷ *Ibid.*, p.196.

³¹⁸ BARTHES, R., *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p.173.

C'est le miroir qui permet à l'enfant d'avoir accès pour la première fois à une image unitaire de son corps. C'est le miroir qui, tout en inversant systématiquement la gauche et la droite, nous donne une idée de comment les autres nous aperçoivent. C'est le miroir qui, pour cela même, souvent nous sidère³¹⁹.

L'auteure-narratrice développe une obsession pour le miroir :

Devant le mur des miroirs à Nova, on parlait toujours mais je n'écoutais plus. Rien ne pouvait plus m'atteindre, pas même ta voix, tu ne pouvais rien contre la plus grande obsession de ma vie qui est aussi la plus redoutable parce que je n'en ai jamais trouvé la porte de sortie : mon reflet dans le miroir³²⁰.

Accordant une importance primordiale au physique de la femme qui, selon elle, détermine dans sa performativité son rapport avec l'Autre, l'auteure-narratrice appréhende les moments de rencontre avec le miroir, de peur d'y découvrir *a contrario* sa laideur :

Je t'ai dit aussi que pour me regarder dans le miroir de ma salle de bains, il me fallait éteindre les lumières. Je n'étais pas laide au premier coup d'œil, bien au contraire, mais ma laideur devait être annoncée pour mettre cartes sur table, c'était par prévention, par là je voulais dire qu'elle allait survenir et qu'on devait s'y attendre³²¹.

Obsédée par son corps et par la perfection d'un idéal féminin, l'auteure narratrice développe un lien contradictoire avec le miroir, d'une part elle est fascinée par le reflet de son image, elle est donc totalement sous l'emprise de cet objet, et à cet effet la communication avec le monde qui l'entoure s'estompe : « (...) puis je me suis vue, moi, Nelly. Malgré l'attention que tu m'avais accordée jusque-là, je suis tombée en moi-même, je t'ai glissé des mains ; le miroir m'a happée et entre nous le fil s'est rompu³²² ». Et d'autre part, le miroir risquerait de lui rappeler l'altération de sa jeunesse en lui révélant son âge : « Depuis quelques semaines je ne me regarde plus dans le miroir, je me demande si j'ai vieilli » ; le miroir pourrait aussi faire transparaître toute la nature intérieure de l'âme qui pourrait ne pas plaire :

À force de se regarder on finit par voir son intérieur et il serait bien que tout le monde puisse le voir, son intérieur, son moi profond, sa véritable nature, on arrêterait peut-être de parler de son âme, de son cœur et de son esprit, on parlerait plutôt de poids et de masse, de texture et de couleur, on parlerait de la terre, on en finirait avec nos affinités avec le ciel et nos aptitudes à s'envoler, on cesserait peut-être de se croire immortel.

³¹⁹ MARZANO, M., *La philosophie du corps*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2013, p. 40.

³²⁰ ARCAN, N., *Folle, op. cit.*, p.157.

³²¹ *Ibid.*, p.156.

³²² *Ibid.*, p.154.

Enfin, selon Lacan l'« (a)mur » lierait l'amour à la mort, une hypothèse qui trouve du sens dans *Folle* de Nelly Arcan. En effet, l'amour a bouleversé tous les plans de Nelly et surtout celui de la date de son suicide : « Quand on s'est rencontré la première fois à Nova, j'allais avoir vingt-neuf ans sur le coup de minuit. Le problème entre nous était de mon côté, c'était la date de mon suicide fixée le jour de mes trente ans³²³ ». L'amour a donc permis à Nelly de remettre en question son rapport avec la mort, car en étant amoureuse, elle a commencé à repenser à sa décision de se suicider la veille de ses trente ans : « mon destin de morte était remis en question³²⁴ », ou encore : « pendant cette période-là, j'ai cru pouvoir vivre au-delà de mes trente ans³²⁵ ». Ce tiraillement entre amour et mort était vécu en secret par l'auteure-narratrice et son amant n'était pas au courant de cette tension : « Entre nous il n'a jamais été question de ma mort prochaine³²⁶ ».

La notion de l'« amour » proposée par Lacan résume en profondeur l'absence face à soi et face à l'autre au sein d'une relation amoureuse tumultueuse chez Arcan. Pour clôturer cet élément nous citons à la suite de Lacan ces vers d'Antoine Tudal qui font le tour du concept de l'« amour » :

Entre l'homme et l'amour,
Il y a la femme.
Entre l'homme et la femme,
Il y a un monde.
Entre l'homme et le monde,
Il y a un mur.

Cependant, l'auteure-narratrice a pu s'approprier, l'exclusion dont elle était victime, la jalousie qu'elle développait envers les potentielles rivales, la folie qui la gagna lors des moments extrêmes de sa déréliction. Ainsi devenant l'agent de son propre drame, elle le projette hors d'elle-même et le transforme en un objet d'écriture ; d'ailleurs le choix même de la lettre est une forme d'évacuation du mal qui la ronge de l'intérieur puisqu'elle compte l'envoyer à celui qui a provoqué son malheur : son amant. A ce sujet Nicolas Grimaldi souligne à juste titre que « (...) l'atroce souffrance de la jalousie ne peut-elle cesser que lorsque l'amour lui-même a pu devenir quelque incompréhensible souvenir, (...) »³²⁷.

³²³ ARCAN, N., *Folle*, op. cit., p.14.

³²⁴ *Ibid.*, p.52.

³²⁵ *Ibid.*, p. 34.

³²⁶ *Ibid.*, p. 14.

³²⁷ GRIMALDI, N., *La jalousie, étude sur l'imaginaire proustien*, Actes sud, coll. « Le génie du philosophe », Arles, 1993, p.68.

En somme, dans les trois textes autofictionnels l'absence et la perte semblent dynamiser l'écriture en s'affichant au cœur de la crise identitaire des auteurs-narrateurs; une perte/absence multiple : des êtres, des lieux, de la vérité et même une absence face à soi-même, engendrant de ce fait des sujets déprimés et se révoltant en poussant un cri de souffrance au sein d'un espace de silence.

II. Le silence du cri/ le cri du silence

L'acte de se taire ne libère personne du langage³²⁸.

Le sujet est un fait de langage [...] il introduit un mode d'être qui est l'acte où il se tait³²⁹.

Le silence est la source étrange des poèmes. N'est ce point dans un état si détaché que les hommes ont inventé les mots les plus mystérieux et les plus téméraires de leur langage³³⁰.

Les trois œuvres autofictionnelles sont un univers du cri mais aussi du silence, voire même celui, à la fois, d'un cri du silence et d'un silence du cri. Le cri se manifeste comme une réponse à l'absence ou aux absences dont souffre le sujet, et il est surtout un « cri [qui] impose le règne du silence³³¹ » puisque comme le dit Lacan : « Le cri fait le gouffre où le silence se rue³³² ». Ainsi le cri fait émerger le silence et « lui fait tenir la note³³³ », cri et silence s'entretiennent et coexistent puisqu'ils « ne sont liés ni d'être ensemble ni de se succéder³³⁴ », ils sont alors les deux revers d'un acte de révolte contre l'espace de l'absence et tentent de combler le vide existentiel qu'elle engendre.

Les sujets autofictionnels dans notre corpus se révoltent donc contre l'absence qui étouffe le dit et donne ton au cri d'un non-dit ; leur objectif serait alors de comprendre l'absence/ ab-sens de l'Autre, et c'est alors qu'« une éthique s'annonce, convertie au silence, par l'advenue non de l'effroi, mais du désir : et la question est de savoir comment

³²⁸ LACAN, J., *Le séminaire, Livre XIV, La logique du fantasme*, inédit, leçon du 12 avril 1967.

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ VALÉRY, P., *Mélange*, Paris, « Tel Quel », 1994.

³³¹ LACAN, J., *Le séminaire, Livre XII, Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*, leçon du 17 mars 1965.

³³² *Ibid.*

³³³ *Ibid.*

³³⁴ *Ibid.*

la voie du bavardage de l'expérience analytique y conduit³³⁵». En d'autres termes, l'écriture analytique permettrait au cri de traverser l'espace du silence et de pousser ce dernier dans un mouvement de hurlement. Cependant, Michel Poizat distingue entre deux types de silence :

Le premier est le silence qui fonde la scansion signifiante du langage, qui boucle, à chaque fin de mot, à chaque segmentation de phrase, une signification [...] Mais dans cette abolition de ce qui est langage, rythme, articulation, s'évoque alors un autre silence, celui qui résulte de cette destruction, silence mortifère, suscitant tantôt l'angoisse, tantôt l'apaisement. [...] C'est cet autre silence que le cri transperce et fait entendre à la fois, le transformant, comme on a pu le dire, en "silence qui hurle", présentification d'un point de réel échappant à toute symbolisation, à toute nomination, donc rejeté à jamais dans le silence³³⁶.

Michel Poizat distingue aussi deux type de cris : « un cri pur » et un « cri pour »

Le premier cri que pousse l'enfant [...] n'est rien d'autre qu'une sonorité vocale pure. Pure, dans le sens que ce cri n'est lié à aucune demande, mais est simplement manifestation d'une certaine souffrance. C'est l'Autre – d'habitude la mère – qui attribue une signification à ce cri – une signification qui est l'expression du désir de la mère, de ce que la mère veut que son enfant veuille. L'Autre interprète le cri comme signe de faim, de soif, etc. En donnant à l'enfant à boire ou à manger, l'Autre lui procure une satisfaction première. Dès ce moment, chaque cri de l'enfant est pris dans l'Autre, est cri pour l'Autre, demande. Le premier cri étant à jamais perdu³³⁷.

Donc « de "pur" qu'il était, le cri devient "pour", pour quelqu'un, pour quelque chose³³⁸ ». Nous verrons que chez certains de nos auteurs-narrateurs le « cri pur » se métamorphose en « cri pour » qui engendre le silence assourdissant : « C'est cet autre silence que le cri transperce et fait entendre à la fois, le transformant, comme on a pu le dire, en "silence qui hurle"³³⁹. »

Toutefois, il faut préciser qu'au niveau de cette analyse, nous tenterons à la lumière des travaux de Lacan et de Michel Poizat d'approcher la voix non pas seulement comme manifestation phonétique sonore mais aussi et surtout de l'exposer dans son aspect immatériel.

³³⁵ LACAN, J., « Remarque sur le rapport de Daniel Lagache », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 684.

³³⁶ POIZAT, M., *Variations sur la voix*, Paris, Anthropos, Economica, 1986, p.169.

³³⁷ VANKERK, M., « La voix lacanienne : désir, appel et angoisse », cité in BADIR, S. et H. PARRET (dir.), *Puissances de la voix, corps sentant, corde sensible*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001, p. 218.

³³⁸ POIZAT, M., *Variations sur la voix*, op. cit., p.195.

³³⁹ *Ibid.*, p.169.

II.1. Du « cri pur » au « cri pour »

Heureux celui qui plane sur la vie et comprend sans
effort le langage des fleurs et des choses muettes
Baudelaire

Dans *Autoportrait avec Grenade* et *Folle* le cri est à la fois un « cri pur » et « un cri pour », étouffant et donnant ton, en même temps, à un silence hurleur. En effet, le « cri pur » occupe une place importante dans le texte de Bachi étant donné que l'auteur-narrateur, souffrant d'une maladie rare (« drépanocytose³⁴⁰»), pousse des cris de douleur pour exprimer sa souffrance : « La douleur est ma maîtresse. Elle guide mon souffle. Le bloque. Crie bon sang, crie. Délivre-toi. Tu es en gésine³⁴¹ ». A Grenade, hospitalisé en urgence, l'auteur-narrateur hurle « comme un damné³⁴² », son hurlement vient des profondeurs d'un corps agonisant : « Mon corps s'enflamme. Je crie. Hurle. Tant pis. Tant pis pour les autres. Ça fait du bien³⁴³ ». Le « cri pur » permet de ce fait à l'auteur narrateur d'extérioriser sa douleur et parfois même de résister à ce mal qui le ronge au quotidien. Mais, après la prise de calmants le « cri pur » prend la forme d'un « cri pour » dénoncer la violence dans son pays natal ensanglanté par le terrorisme, où au quotidien « des paysans se font égorger³⁴⁴ » et crier au scandale de l'hypocrisie universelle :

Mais le massacre incessant, le cynisme des dirigeants algériens, le rôle des militaires, et l'attentisme de certains pays comme les Etats-Unis, l'Allemagne et la grande Bretagne (la France jusqu'en 1995) qui, voyant dans l'islamisme politique un moyen de s'octroyer les richesses minières, gazières et pétrolières de certains pays arabes, en légitimant les exactions des groupes terroristes algériens, les éteignirent tout à fait. J'avoue que la volte-face américaine après le 11 septembre me laisse de marbre. J'éprouve de la peine pour les victimes, mais ne me sens solidaire ni de leur gouvernement ni de la politique étrangère menée par ce pays.³⁴⁵

Autoportrait avec Grenade est ainsi un cri contre tout type de violence et de malhonnêteté, d'ailleurs en visitant Grenade, il ne tarde pas à penser au poète espagnol

³⁴⁰ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.61.

³⁴¹ *Ibid.*, p.74. (C'est nous qui soulignons).

³⁴² *Ibid.*, p.73.

³⁴³ *Ibid.*, p.73.

³⁴⁴ *Ibid.*, p.21.

³⁴⁵ *Ibid.*, p.38.

Federico Garcia Lorca, tué par les siens au cœur de sa ville natale « je pensais au poète traqué dans sa propre ville. Puis assassiné par un inculte qui haïssait la pensée et l'art ³⁴⁶ ». Toutefois, le « cri pur » et le « cri pour » se logent dans un espace régi par un silence multiple. D'abord un silence qui entoure sa vie privée, en effet, l'auteur-narrateur tente à chaque fois de détourner la discussion au sujet de sa femme puisqu'il s'agit visiblement d'une histoire vouée à l'échec ; et quand son éditeur lui demande si elle pourrait l'aider financièrement il répond :

Il faut que j'apprenne à me taire. Silence et ruse, affirmait James Joyce. Et exil.
J'y suis en plein dedans.
- Je ne peux pas lui demander de subvenir à mes besoins.
- Pourquoi ?
- Je ne peux pas. C'est tout.
La vérité, Salim, la vérité, bon sang ! Je ne lui fais plus confiance. J'ai raté quelque chose avec elle. Je l'ai ratée.
Nos vies divergent à présent, elle ne le sait pas encore³⁴⁷.

Ensuite, l'auteur-narrateur estime que le silence lâche est celui qu'il a adopté en quittant son pays natal et en ne voulant pas y rester pour affronter la violence et l'hypocrisie du système politique. En outre, le silence lui est aussi imposé par ses hallucinations puisque face à des personnages fantomatiques lui rendant visite dans sa chambre d'hôtel, il est contraint parfois de garder silence car confus il ne peut distinguer la réalité du délire : « Je garde le silence. Je ne sais plus très bien où se situe la vérité. Les rêves et la réalité s'entremêlent dans mon esprit. Difficile de démêler l'écheveau³⁴⁸ ». Enfin, le silence est celui qu'inspire les lieux pour un étranger seul et malade : « les rues ressemblaient aux rues, les places s'enchaînaient, identiques, désolées, battues par le vent et les averses. J'avais froid. Je me sentais seul³⁴⁹ ».

Autoportrait avec Grenade véhicule de ce fait un « cri pur » émanant de la profondeur d'un corps anéanti par la douleur, et ouvrant une voie à un « cri pour » remettre en question le silence de toute une existence, une idéologie politique, et les limites entre réalité et délire.

A l'instar de Bachi, Arcan met en scène dans *Folle un cri pur* traversant un espace de silence pluriel, pour ainsi se transformer en un « cri pour ». En effet, le silence dans le

³⁴⁶ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.81.

³⁴⁷ *Ibid.*, p.28.

³⁴⁸ *Ibid.*, p.112.

³⁴⁹ *Ibid.*, p.157.

texte arcanien est d'abord imposé par son passé de prostituée face aux hommes, puis le silence de son avenir dans les tarots de sa tante et enfin un silence de son amant après la rupture. Quant au cri, il est à la fois, « un cri pur » et un « cri pour », il s'agit d'un cri contre la sujétion de la femme au sein d'une société réifiée, et un cri de désespoir et de douleur d'être quittée par son amant, au point qu'elle n'a plus envie de survivre.

En effet, pendant des années où l'auteure-narratrice se prostituait, le silence était un mot d'ordre dans son protocole de travail ; et de ce fait, elle a intériorisé inconsciemment le silence comme une composante de sa personnalité, et même après avoir quitté la prostitution, face aux hommes le silence émerge dans un automatisme singulier. En effet, au moment où son amant lui annonçait qu'il voudrait écrire un roman qui parle de la pornographie, l'auteure-narratrice reste muette et ne donne pas son avis : « Sur le moment, je n'ai pas réagi parce que des années de prostitution m'ont fait comprendre que, devant une force qui nous dépasse, il vaut mieux se taire.(...)»³⁵⁰, le silence est également pour elle une manière de détourner un sujet dont elle ne mesurait pas l'ampleur :

Ce soir là je n'ai pas réagi sans doute parce qu'entendre un homme parler est très différent de le voir faire(...) je me suis dit que ce n'était qu'une façon de parler, que ce qu'il fallait retenir se trouvait du côté du labeur, de la routine abrutissante du journaliste et du dégoût qu'il doit contenir, et non du côté de la manie ou pire encore, de la mission³⁵¹.

La narratrice semble ainsi suivre des automatismes basés sur le mutisme dans sa relation avec son amant, elle décide par exemple de se taire pour éviter de lui faire des remarques désobligeantes : « j'ai pensé encore un qui veut publier³⁵² ». Toutefois, le silence n'est pas seulement celui auquel est vouée l'auteure-narratrice, mais c'est aussi un silence qu'elle impose aux autres d'adopter face à son sujet et à ses expériences, ainsi quand son amant veut lui lire une critique, publiée dans un journal, sur son écriture elle se précipite sur lui pour l'empêcher de le faire :

Le jour où tu as monté mon dossier de presse au chalet, tu es venu à moi à plusieurs reprises pour lire à haute voix des critiques de différents journaux de France ou du Québec. Chaque fois je t'ai demandé de te taire et chaque fois tu poursuivais ta lecture jusqu'à ce que je t'arrache les coupures des mains³⁵³.

Ainsi écouter la parole d'autrui l'évoquant, arrachait l'auteure-narratrice à l'univers du silence et de l'invisibilité dans lequel elle s'était exilée, et c'est pour cette raison qu'elle

³⁵⁰ ARCAN, N., *Folle, op. cit.*, p.31.

³⁵¹ *Ibid.*, p.31.

³⁵² *Ibid.*, p.31.

³⁵³ *Ibid.*, p.51.

poussa un « cri pur » mais aussi un « cri pour » rester dans le mutisme : « tu ne comprenais pas que ces coupures me mettaient sur la carte alors que je devais rester invisible, que toute cette histoire contredisait l'évidence de mon destin ³⁵⁴ ». L'invisibilité est une composante que l'auteure narratrice a intégrée depuis qu'elle a fixé la date de son suicide à l'âge de trente ans, une décision qu'elle trouve toujours confirmée par les tarots de sa tante « fidèles à leur mutisme³⁵⁵ » concernant son avenir. En effet, l'avenir de l'auteure-narratrice refuse de se dévoiler à chaque fois que sa tante essaie de lui lire les cartes :

Quelque chose en moi n'a jamais été là. Je dis ça parce que ma tante n'a jamais pu voir mon futur dans ses tarots, elle n'a jamais pu me dire quoi que ce soit de mon avenir, même quand j'étais une enfant non ravagée par la puberté. Je suppose que pour certains le futur ne commence jamais ou seulement passé un certain âge³⁵⁶.

L'auteure-narratrice n'est toutefois pas surprise par le mutisme des cartes puisque sachant qu'elle est déterminée à se donner la mort à la veille de sa trentaine, aucun avenir n'est alors envisageable pour elle : « Je sais aussi que mon existence la remettait en question, sans doute qu'elle déplorait que ses tarots ne sachent pas représenter le doute, l'inertie, ou le temps figé des gens qui attendent la mort ³⁵⁷ ».

Le rapport à l'Autre chez la protagoniste de *Folle* est à cet effet influencé par le paramètre d'un futur impossible, la communication doit alors se faire dans une logique qu'elle seule, pourrait comprendre : « Depuis la loi du silence des tarots de ma tante sur mon existence, je marche à l'envers des autres ³⁵⁸ ».

Par ailleurs, quoique étant une habituée du silence, l'auteure-narratrice n'a pas pu supporter celui de son amant après la rupture : « Depuis trois jours j'attendais que tu m'appelles, tes silences qui gagnaient du terrain sur le temps passé ensemble me donnait un mal de ventre qui me pliait en deux ³⁵⁹ ». Le jour où son amant lui a annoncé leur rupture, elle a poussé un « cri pur » qui émane des profondeurs de son âme bouleversée par une séparation qu'elle n'a jamais souhaitée ; elle décrit alors avec minutie ce cri qui révèle son anéantissement :

³⁵⁴ ARCAN, N., *Folle., op. cit.*, p.52.

³⁵⁵ *Ibid.*, p.52.

³⁵⁶ *Ibid.*, p.12.

³⁵⁷ *Ibid.*, p.13.

³⁵⁸ *Ibid.*, p.128.

³⁵⁹ *Ibid.*, p.200.

Ce soir-là on s'est peu regardés et j'ai beaucoup pleuré (...) à un moment j'ai même laissé échapper un son qui s'est prolongé malgré moi en prenant de plus en plus de force, un son qui avait attendu ce jour précis pour partir du fond de mes années de ténèbres à mal aimer des hommes qui m'ont mal aimée en retour et recouvrir ta poitrine comme une brûlure ; c'était d'abord un son rauque et traînant une plainte animale qui n'avait rien du sanglot et qui a fini en un véritable appel à la mort (...) mon hurlement avait tracé une ligne infranchissable entre nous, en hurlant je venais de sonner le glas de notre histoire³⁶⁰.

Nous remarquons que l'auteure-narratrice décrit le cri comme s'il s'agissait d'un phénomène nouveau qu'elle voudrait comprendre et expliquer à ses lecteurs ; en effet une telle réaction, comme elle le note, est le résultat d'un cumul de plusieurs années où le fait d'être refusée ou de refuser l'autre a toujours été refoulé et vécu dans le silence ; ce cri est alors « un cri pur » (hurlement) qui se transforme en un « cri pour » se révolter contre le mal être en amour.

Le silence d'un cri étouffé envahit aussi l'auteure-narratrice au moment où elle décide d'avorter :

Avant l'opération, on m'a prévenue que le contenu de l'utérus ne pouvait pas m'être rendu(...) avant de m'emmener à la salle d'opération, on m'a posé des questions, on voulait savoir si j'étais consciente de mon choix. J'ai répondu que pour certaines personnes comme moi, la question du choix à faire ne se posait pas parce qu'elles étaient tout simplement guidées par la voix du néant, en guise de réponse on a gardé le silence³⁶¹.

Le cri est, dans ce cas de figure, celui d'une femme incapable de songer à un avenir de mère, prenant soin d'un enfant, puisque pour elle c'est trop tard, tout est programmé à l'avance, et son destin ne lui appartient plus car le suicide devient une fatalité qui s'intensifie après la rupture avec son amant : « Aujourd'hui, je voulais que tu saches, dans tout ce que j'ai fait depuis ton départ, j'y ai mis du tien (...) sache aussi que me tuer sera une façon de triompher du poids de la France que tu m'as fait porter³⁶²», et elle ajoute : « ce n'est que le lendemain de mon avortement que ma décision est redevenue irrévocable et que j'ai commencé à t'écrire cette lettre ³⁶³».

³⁶⁰ ARCAN, N., *Folle, op. cit.*, p.136.

³⁶¹ *Ibid.*, p.70-71.

³⁶² *Ibid.*, p.137.

³⁶³ *Ibid.*, p.113.

Toutefois, le cri chez l'auteure-narratrice, à l'instar de la narratrice delaumienne, se fait surtout à travers l'écriture, elle décide alors d'écrire à son amant une lettre qui n'est qu'un prétexte pour transformer sa douleur en hurlement et pouvoir extérioriser son malheur avec des mots, puisqu'elle n'a jamais compté la lui envoyer :

De toute façon, les chances que te parvienne cette lettre sont minces parce qu'il n'est pas question que je te l'envoie sur ton Outlook. Je préfère encore la bouteille à la mer. Peut-être qu'un autre homme la trouvera sur le Plateau, peut être qu'il y reconnaîtra l'écriture de son ex, les ex ont souvent en commun d'être importunes³⁶⁴.

L'écriture chez Arcan est ainsi un espace de « cri pour » dévoiler un mal existentiel qui ronge l'auteure-narratrice et qui accélère sa descente dans les enfers, l'écriture chez elle est de ce fait une forme de suicide : « tu ne savais pas encore que, si la destruction se vendait partout, elle pouvait également sortir des livres³⁶⁵. »

A l'instar aussi de la narratrice delaumienne qui a fini par réorienter son projet de crime vers elle-même, l'auteure-narratrice de *Folle* décide aussi d'épargner les autres et de s'exécuter à travers l'écriture : « mais jamais je ne pourrais tuer quelqu'un d'autre que moi-même³⁶⁶ » puisque comme le souligne à juste titre Janet M. Paterson « un texte qui parle de soi transpose généralement à l'échelle d'un signe sa pratique signifiante³⁶⁷ ».

A la différence de *Folle* et d'*Autoportrait avec Grenade*, où le « cri pur » se transforme en un « cri pour », le cri dans *Dans ma maison sous terre* est exclusivement un « cri pour » exprimer la révolte de l'auteure-narratrice contre les mensonges et les révélations dévastatrices au sujet de son identité. Quant au silence, il s'impose dans le texte de Delaume dans différents contextes : silence face à la violence du père, silence imposé par l'autorité de la mère et silence traumatisant face à l'horreur du crime. D'ailleurs, l'auteure-narratrice souffre, après avoir assisté à la scène du crime, d'une aphasie pendant neuf mois, une aphasie que la famille maternelle passe sous silence pour éviter d'évoquer le récit avilissant du drame.

³⁶⁴ ARCAN, N., *Folle*, op. cit., p.138.

³⁶⁵ *Ibid.*, p.143.

³⁶⁶ *Ibid.*, p.118.

³⁶⁷ PATERSON, J. M., *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 29.

La révélation surprise de sa bâtardise engendre chez l'auteure-narratrice une révolte contre toutes les personnes qui ont participé à la dissémination d'une telle vérité cruciale qui détermine toute son existence ; mais également elle s'insurge aussi contre la personne qui a décidé de lui révéler ce secret dévastateur après un très long mutisme : sa grand-mère. Contre cette dernière, elle dresse tout un livre pour la tuer ; et pour interroger sa mère elle s'enferme avec Théophile, un guide spirituel, dans un cimetière fantastique lui permettant d'écouter les défunts en train de se confesser : « les morts je les écoute comme on lit un chapitre, un chapitre d'un livre où tous ils résidaient ³⁶⁸ ».

La mère morte de la narratrice a ainsi enterré avec elle la vérité : « On ne pense pas que les morts soient capables de sales coups. On les veut parfaits et puis doux, bienveillants, généreux. Comme si la mort devait les rendre bons et sages. Alors qu'ils sont les mêmes, mais en plus silencieux³⁶⁹ ». Le silence de la mère dans un cimetière que la narratrice a transformé en un lieu bavard l'exaspère davantage : « pourquoi les voix des morts qui ne sont jamais les miens rencontrent mes oreilles alors que maman se tait. Pourtant elle a, je sais, beaucoup de choses à dire ³⁷⁰ ». Théophile, lui explique toutefois « que c'est le choix de certains de garder le silence, et que beaucoup le font pour se faire oublier³⁷¹ ». Or, la narratrice ne voudrait pas oublier mais elle cherche plutôt à entendre la vérité de la bouche de la seule personne capable d'assouvir ses questionnements : « je ne sais pas qui je suis, seule ma mère peut le dire, seulement ma mère est muette, obstinément ³⁷² ». Le silence de la mère envahit à cet effet l'âme de l'auteure-narratrice et encombre son existence : « À l'intérieur de moi, ce n'est que du silence, un silence qui s'impose et qui règne, souverain. Je crois que tous les morts ont déserté mon crâne depuis que je suis loin du cadavre de maman³⁷³ ». Elle décide alors de s'insurger contre ce silence assourdissant et de pousser un cri de révolte, aspirant à se libérer des ténèbres du néant : « Les mots ne suffisaient plus, je n'habitais pas mon corps, on ne peut être que des mots, silence âpre à subir, il me fallait m'entendre, et surtout m'écouter. Pour tenter de savoir si j'existais vraiment³⁷⁴ ». Le cri chez Delaume serait alors un « cri pour » dénoncer le mensonge, les cachoteries familiales, la violence parentale et aussi « un cri pour » se libérer d'un corps qu'elle ne supporte plus

³⁶⁸ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.112.

³⁶⁹ *Ibid.*, p.200.

³⁷⁰ *Ibid.*, p.137.

³⁷¹ *Ibid.*, p.137.

³⁷² *Ibid.*, p.138.

³⁷³ *Ibid.*, p.131.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 105.

et d'une identité qu'elle n'assume plus. Ce cri émane d'un mal très profond et que la narratrice souhaite toutefois étouffer :

J'ai mal et envie de me taire pour de bon, pour de vrai, tout le temps. Soufflez très fort sur la bougie et le vœu s'accomplit : que l'horreur reste brute et que le sang soit mien. *Soufflez très fort sur la bougie et le vœu s'accomplit* : qu'on trouve les responsables, qu'ils soient exécutés. *Soufflez très fort sur la bougie et le vœu s'accomplit* : que ce nouveau cauchemar je puisse apprivoiser³⁷⁵

Apprivoiser le cauchemar et lutter contre « le silence [qui la] glace³⁷⁶ », devient une lutte contre soi-même dans un but d'aller hors de soi au risque de s'y perdre et de s'enfermer dans la folie, l'auteure-narratrice commence alors à lier son nom à deux réalités que l'une provoque et qui cause l'autre, la folie et la perte du père :

Quelle note ça fait, Chloé Delaume. Est-ce que ça a l'odeur d'un nénuphar à fleur d'hôpital psychiatrique, ou est-ce juste un reflux d'eau rance, d'usurpation. On m'a enlevé mon père, relégué mon bourreau au statut d'auxiliaire, et ça me déstructure par tout petits morceaux. J'ai construit mon histoire sur un terrain si vague que sans fouilles les fossiles affluent pour me blesser. Ça pousse en lierre obtus, fendille chaque fondation. Dans ma main plus de sable, juste de la poussière³⁷⁷.

En effet, après avoir assisté à un crime horrible perpétré devant ses yeux, et avoir appris, de longues années plus tard, que son identité n'était qu'un mensonge, l'auteure-narratrice pousse un cri de désespoir et de révolte dans un espace étouffé par le néant. Crier devient alors pour elle une manière de sortir de son inexistence et de pouvoir connaître une renaissance : « de quoi suis-je coupable, moi le réciténia qui ne veut s'expurger. Alors par les oreilles conjurer ce néant qui menace chaque matin de s'abattre sur la page ; quelles notes ça fait, Chloé Delaume. Accumuler les preuves de ma remise en vie³⁷⁸ ». Seules l'écriture et la musique sont alors capables de réaliser pour elle son expérimentation identitaire : « je suis Chloé Delaume, je suis *Do la ré sol mi Ré mi ré la mi mi mi*. Je suis le rêve que fait chaque effet papillon. Je m'incarne dans les phrases, dans les notes de piano. J'ai peut-être plus qu'un corps pour prouver que j'existe³⁷⁹ ». Dans un univers dramatique rongé par des souvenirs mélancoliques, l'auteure-narratrice décide d'y insérer de la musique : « Je pense que quand on meurt on se change en musique (...) je connais désormais celle qui viendra de moi. Elle est douce est légère et un peu nostalgique. Dans mon crâne elle se mêle au chaos passéiste que je ne peux maîtriser, car toujours le vieux

³⁷⁵ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.39.

³⁷⁶ *Ibid.*, p.71.

³⁷⁷ *Ibid.*, p.105.

³⁷⁸ *Ibid.*, p.105-106.

³⁷⁹ *Ibid.*, p.107.

moi est contre mélodique³⁸⁰ ». D'ailleurs, le roman *Dans ma maison sous terre* est accompagné d'une bande musicale témoignant de la passion de l'auteure à lier musique et écriture dans son laboratoire autofictionnel. Le pseudonyme Chloé Delaume, sous lequel l'auteure-narratrice écrit, acquiert alors une identité musicale qu'elle interprète dans un jargon musical bien maîtrisé et en utilisant l'italique :

Chloé Delaume. Mode aeolien. La. Mode romantique pur. Il a les mêmes notes que le do tonique et ionien. On dit qu'il est sa relative mineure. Dans la forme sonate, on expose le thème en majeur (do), puis dans sa forme relative mineure (la). Il est l'aspect féminin du do tonique, le complète comme le Yin complète le Yang. Aérien, il se déploie comme dans un rêve³⁸¹.

L'utilisation de l'italique est, dans ce cas de figure, une stratégie scripturale à laquelle Delaume fait appel pour témoigner de la nouvelle identité qu'elle se construit et qu'elle voudrait définir comme étrangère à l'ancienne identité (Nathalie Dalain); et elle décide de signifier cet écart avec ce soulignement typographique. En outre, elle intègre un nouveau caractère à sa nouvelle identité, celui du romantisme pour pouvoir se détacher de l'univers dramatique qu'elle a toujours connu. La musique est surtout liée à la voix de l'auteure-narratrice, étouffée et étranglée par le drame familial, et son intégration dans le texte en tant que thème donnerait naissance à un cri mélodique aspirant à combler un besoin d'affirmation identitaire :

Je ne savais même plus le timbre de ma voix. La couleur et le grain, je n'avais plus de peau et mes cordes vocales se nouaient en pendus. Savoir quelle était ma musique. Celle qui me constituait en mon for intérieur. Quelles notes ça fait Chloé Delaume. Et en quel mode ça joue, est ce que ça s'enregistre. J'en avais tant besoin³⁸².

Ainsi, l'expérimentation est la règle d'or que prône l'écriture delaumienne et elle est à cet effet une activité dynamique qui donne une force motrice à son verbe, car comme le déclare l'auteure-narratrice : « je n'ai que l'écriture comme moyen de résistance³⁸³ ». L'écriture permettrait donc à l'auteure-narratrice de traduire son cri en une parole vivante et surtout correcte : « je veux parler, et je veux parler juste. Le bon mode, la bonne note. En *la* mineur exclusivement³⁸⁴ » ; et elle insiste sur le principe de l'altruisme qui est au cœur de toute écriture autofictionnelle : « J'aime parfois partager la béance de mon cœur.

³⁸⁰ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.104.

³⁸¹ *Ibid.*, p.106-107. (L'italique est de l'auteure).

³⁸² *Ibid.*, p.105.

³⁸³ *Ibid.*, p.125.

³⁸⁴ *Ibid.*, p.133.

Je suis condescendante lorsqu'autrui réalise que lui aussi bientôt portera l'étoile de crêpe³⁸⁵ ». En effet, comme l'affirme Doubrovsky le plaisir de l'écriture est d'abord celui du partage, un partage qu'elle a d'abord expérimenté avec des morts : « J'ai faim des morts des autres, parce que les miens m'écoeurent tout autant qu'ils m'agacent à rester silencieux³⁸⁶ ». Le choix d'entrer en contact avec les morts est d'abord motivé par Théophile qui tente de l'éloigner de l'idée de vengeance : « écoutez ce cimetière qui raconte et qui dit, faites un livre des morts, pas un livre de mort, ne vous méprenez pas sur vos capacités³⁸⁷ ». Et pour mieux se libérer d'un univers bavard de silence, Théophile l'invite à se divertir en écoutant les cris des morts pour mieux apprivoiser le sien : « laissez-vous divertir, pour une fois, divertir, mettez vous au service d'une fiction extérieure. Racontez d'autres histoires, pour ça nourrissez-vous d'autres choses que la haine, même si la vôtre est grasse, grumeleuse et épaisse. C'est un enjeu majeur vous ne pouvez le nier³⁸⁸ » ; l'auteure-narratrice cède alors à la proposition de Théophile puisque selon elle « il est nécessaire qu'au plus vite vienne la libération. A tout problème sa solution, alors je fais ce que je peux³⁸⁹ ». Cependant, tout en acceptant d'entrer dans le jeu et d'écouter les morts des autres, l'auteure-narratrice est traversée parfois par des moments de désespoir accentués par le silence insupportable des siens : « je me recueille un peu mais rien ne vient à moi. A quoi bon venir ici. Il fait froid et mes morts ne m'adressent pas la parole. Et moi je n'ai que faire de celle des inconnus³⁹⁰ ». Ecouter les morts est alors, pour elle, une expérience pour découvrir comment se réalise la perte, non pas comme dans son cas en tant qu'enfant, mais en tant qu'adulte :

Je dois avoir besoin de savoir comment ça se passe dans la tête et le ventre de ceux à qui je parle. Ceux qui n'ont pas connu l'assassinat de leur mère par un père qui s'avère être de substitution. Ceux qui n'ont pas connu la double perte parentale quelques années seulement après l'âge de raison. Ceux qui peuvent m'affirmer qu'on a jamais avec sa mère un rapport d'adulte à adulte, que les rapports peuvent être durs, laids, parfois même très sales, ceux qui cassent mes fantasmes et m'avouent fréquemment combien ça peut peser, le regard des parents. Un jugement permanent, un joug sécurisant mais un joug plein de fer. J'ai besoin de comprendre ce que j'ai perdu et gagné. Parce que je dois gagner³⁹¹.

³⁸⁵ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.136.

³⁸⁶ *Ibid.*, p.134.

³⁸⁷ *Ibid.*, p.125.

³⁸⁸ *Ibid.*, p.126.

³⁸⁹ *Ibid.*, p.125.

³⁹⁰ *Ibid.*, p.126.

³⁹¹ *Ibid.*, p.135.

En outre, le silence étrangle à chaque fois l'auteure-narratrice quand sa famille maternelle lui rappelle qu'elle ressemble à son père :

Je les vois tous, un à un. Les membres de ma famille maternelle. Ils sont tellement sincères quand ils disent que j'ai hérité de lui. J'entends je sens je vois *folle comme son père tordue comme lui caractérielle*. Leur bouche se crispe aux commissures, leurs pupilles se rétractent, une sorte de plaisir pervers à éructer ce type de phrases. Le mal était, par moi, tangible. *Folle comme son père, tarée comme lui sa tête est farcie d'idées noires elle ne tient que d'un seul côté.*³⁹²

Enfant, l'auteure-narratrice a subi dans un silence cruel des remarques désobligeantes de la part des membres de sa famille qui l'insultaient sans prendre en considération l'ampleur du drame qu'elle avait vécu. De plus, la ressemblance avec son père lui rappelle sans cesse la scène du crime et provoque chez elle un cri de souffrance qu'elle étouffe par un silence de désespoir. En outre, ne pas lui trouver de points communs avec sa mère l'étouffe davantage : « J'étais plus que tout attachée à ma mère, qu'ils me rappellent sans cesse que je ne lui ressemblais en rien achevait de me faire couler. J'avais donc tout du père, hormis l'orgueil. Car d'après eux ma mère était très orgueilleuse *d'ailleurs on voit où ça l'a menée*³⁹³ ». Les membres de la famille maternelle de l'auteure-narratrice ne laissent donc pas passer une occasion de lui rappeler ses origines qu'ils dénigraient, ainsi quand son oncle Goerges Abraham fût arrêté et accusé d'actes terroristes, son oncle maternel réagit avec cruauté devant l'enfant qu'elle était : « Je me souviens que mon oncle a dit : c'est dommage que la peine de mort ait été supprimée, on en aurait fini avec cette sale famille. Je me souviens que j'ai pleuré copieusement, cette nuit-là, des larmes acides qui pouvaient trouer l'oreiller³⁹⁴ ». La souffrance perçait ainsi le cœur de l'auteure-narratrice enfant, qui non seulement a perdu ses parents mais est obligée d'écouter des insultes et des remarques très dures de la part de sa famille maternelle.

Le silence est donc vécu surtout par l'auteure-narratrice en tant qu'enfant, mais à l'âge adulte elle décide de le transformer en un cri par le biais de l'écriture de l'autofiction expérimentale. Il devient alors un cri du silence, étouffé par le néant, mais qui décide de hurler à travers les mots au sein du texte.

³⁹²DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.69. (L'italique est de l'auteure).

³⁹³*Ibid.*, p.69. (L'italique est de l'auteure).

³⁹⁴*Ibid.*, p.100.

Par ailleurs, le désir de crier et le refus du silence accompagne l'auteure-narratrice même dans ses œuvres ultérieures, elle l'exprime ainsi dans *Une femme avec personne dedans* : « qui ne dit mot consent, l'histoire peut coudre ma bouche, rien ne serait rapporté. Se taire c'est nier l'Épreuve, sa violence et l'aigu de sa réalité. Alors. Être une parole. Parmi la multitude de ces voix asphyxiées³⁹⁵».

Ainsi, le cri tant étouffé par le(s) silence(s) de l'univers de l'auteure-narratrice, enfant ou adulte, se métamorphose en un « cri pour » : dénoncer l'horreur vécue, démasquer l'insensibilité humaine et se libérer de tout cet univers malsain ouvrant ainsi une voie à un auto-engendrement.

En somme, le silence du cri ou le cri du silence sont parmi les motivations majeures de l'écriture autofictionnelle, d'ailleurs les trois auteurs insistent dans leurs oeuvres sur le passage les guidant du cri, de l'étouffement et du silence vers la nécessité de traduire cela en mots. L'écriture de soi et surtout l'écriture autofictionnelle leur permet ainsi de mettre en expérience leur propre identité dans un espace textuel pour pouvoir l'éviter de son mal, et donner voix à un silence insoutenable et permettre à cet effet au cri de prendre place et même de régner sur leur existence où fiction et réalité sont mêlées.

III. Le fragment relique et le cheminement du deuil

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.

Freud, *Totem et tabou*.

Le deuil renvoie à un processus psychique déclenché chez le sujet après la perte d'un être cher ou d'un objet abstrait souvent idéalisé. Toutefois, le deuil se présente comme une réaction normale d'un sujet souffrant de la perte et du manque, et non pas comme un état pathologique. Le travail du deuil vise surtout à arracher le sujet de l'espace de l'absence dans lequel il s'est enfermé, et à le pousser à reconstruire un moi « libre et sans inhibition³⁹⁶».

³⁹⁵ DELAUE, Ch., *Une femme avec personne dedans*, Paris, Seuil, 2012, p.112.

³⁹⁶ FREUD, S., « Deuil et mélancolie » [1916], in : FREUD, S., *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 2005 (1^{ière} édition 1940), p. 148.

Le deuil, selon Freud, est un cheminement qui met en exergue la révolte du sujet contre l'absence et/ ou la perte de l'objet aimé. Cette révolte, dynamisant le processus du deuil, est mise en exergue à travers l'acte d'écriture puisque « le travail d'écriture présuppose une plaie et une perte, une blessure et un deuil, dont l'œuvre sera la transformation visant à les recouvrir par la positivité fictive de l'œuvre ³⁹⁷ ». Effectivement, les auteurs-narrateurs s'interrogent dans leurs œuvres sur l'acte d'écriture et sa contribution à leur (re)construction identitaire.

A la lumière des travaux de Freud et de ceux de Pierre Fédida traitant de la notion du deuil, nous tenterons de déceler les différentes stratégies mises en œuvre par les trois auteurs-narrateurs afin de dynamiser leur processus de deuil. Le concept de la relique proposé par Pierre Fédida dans un prolongement de la pensée freudienne, sera un concept clé pour effectuer cette analyse. Fédida insiste sur l'importance de la relique dans le travail du deuil et la définit en ces termes :

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 apparence³⁹⁸.

La relique est donc un fragment que la personne engagée dans le processus du deuil retient comme objet fétiche de l'objet perdu. Cependant, ce fragment relique « retenu au cœur du quotidien, il cesse cependant de communiquer ou d'échanger, au travers d'une fonction d'usage, avec les autres objets domestiques³⁹⁹ ».

Dans nos trois œuvres autofictionnelles le fragment relique se manifeste sous différentes formes. Signalons que nous traiterons la notion de la relique dans un sens plus large que celui avancé par Fédida, c'est-à-dire que ce concept ne représentera pas seulement un objet concret mais il peut aller jusqu'à représenter un aspect abstrait de l'objet perdu que le sujet endeuillé s'acharne à conserver et à intégrer à son vécu.

³⁹⁷GREEN, A., *La déliaison : psychanalyse, anthropologie et littérature*, Paris, Belles Lettres, 1992, p.57.

³⁹⁸FEDIDA, P., *L'absence*, Paris, Gallimard, 1978, p.76.

³⁹⁹*Ibid.*, p. 54-55.

Dans le cas de *Folle*, il ne s'agit pas de faire le deuil d'une personne morte et avec qui on ne peut plus avoir de contact, mais c'est surtout faire le deuil d'une relation amoureuse achevée et donc celui d'un amour perdu, « la relique prend sens dans le désir de conserver *quelque chose* de ce dont on se sépare sans, pour autant, devoir renoncer à s'en séparer⁴⁰⁰ ». Le fragment relique se représente alors dans la tentative de la narratrice autodiégétique de retenir un bout de cette personne aimée en tombant enceinte : « en sentant venir ton départ, j'ai voulu faire quelque chose et j'ai fait un enfant, à ce moment il me restait quatre mois à vivre. Cet enfant je l'ai fait sans y croire vraiment, trop d'obstacles devaient être surmontés pour parvenir à une éclosion⁴⁰¹ ». Au sein d'un espace psychique envahi par la pulsion de mort, puisqu'elle a programmé son suicide à l'âge de trente ans, l'auteure-narratrice bien que dans l'attente de cet évènement fatidique, s'est quand même engagée dans le cheminement du deuil, et elle s'est accrochée à un fragment relique qui pourrait lui rappeler son bien aimé perdu. La grossesse est dans ce sens une manière de garder l'autre absent, bien présent en soi, et d'aller parfois jusqu'à simuler une permutation entre le fragment relique et la figure de l'absent comme l'explique si bien l'auteure-narratrice : « je suppose aussi que depuis le début des temps, les femmes ont usé de cette capacité redoutable de rendre les pères et les bébés interchangeable, et c'est peut-être en vertu de cette capacité que bien souvent elles se désintéressent des pères une fois les bébés mis au monde⁴⁰² ». L'auteure-narratrice est ainsi incapable de faire le deuil puisqu'elle n'accepte pas la rupture, et comme c'est l'amant qui a mis fin à leur histoire amoureuse, elle décide alors de le devancer en ayant cette fois-ci un pouvoir sur lui puisque, par permutation avec le bébé, c'est lui qu'elle emprisonne dans ses entrailles : « Pour la première fois entre nous tu étais le plus petit, pour la première fois je te surplombais avec de mauvaises intentions. C'est moi qui désormais étais en mesure de voir le dessus de ta tête, certes tu ne pourrais pas t'échapper parce que de cette cage, c'est moi qui avais la clé⁴⁰³ ».

La grossesse, non consentie par l'amant, serait à cet effet un acte d'attachement, et de vengeance ou peut-être même de désespoir, d'ailleurs l'auteure-narratrice commence à songer à l'éventuelle réaction de son ex-amant lorsqu'il apprendrait cette nouvelle :

⁴⁰⁰ FEDIDA, P., *L'absence*, op. cit., p.76.

⁴⁰¹ ARCAN, N., *Folle*, op. cit., p.167-168.

⁴⁰² *Ibid.*, p.69.

⁴⁰³ *Ibid.*, p.69.

Je me demande ce que tu aurais dit si tu avais su que j'étais enceinte de toi au mois de mars dernier (...) si entre nous tu aurais installé une distance, ou si dans ton malaise tu aurais bredouillé comme tu le faisais quelquefois devant les hommes d'autorité. Faire un bébé à une femme qu'on n'aime plus ressemble à de l'impuissance chez les hommes, on n'en parle pas, on tient ça mort⁴⁰⁴.

Etre enceinte de son ex-amant confère à l'auteure-narratrice un statut de pouvoir, c'est pour cette raison qu'elle compare la réaction que pourrait avoir son amant devant elle à celle qu'il pourrait avoir devant « les hommes d'autorité ». Et toujours en endossant la posture d'un psychanalyste, l'auteure-narratrice explique le refus de son amant d'avoir des enfants par le comportement de sa mère : « je t'ai dit que si avoir des enfants te paraissait périel, c'était peut-être parce que les poupons ressemblaient trop à des petits chiots qui, eux, ressemblaient trop à celui pour qui ta mère t'a abandonné⁴⁰⁵ ». En outre, ce que l'amant conçoit comme un acte odieux, l'auteure-narratrice le prend pour droit légitime :

Quand on est rentré ce soir-là on s'est disputé, je voulais savoir si un jour, tu voudrais un enfant de moi, et toi tu voulais savoir si un jour, je n'aurais pas le culot de te faire un enfant dans le dos. Tu as dit que, pour les hommes de ta génération, le potentiel des femmes à négocier seules la reproduction était un cauchemar parce qu'il pouvait hypothéquer un début de carrière (...) ce soir-là je t'ai répondu que par égocentrisme les hommes transformaient des désirs légitimes en mauvaises intentions à leur égard, que les hommes avaient le don de se croire à l'origine du moindre battement de cils des femmes⁴⁰⁶.

Ainsi, la grossesse est à la fois un droit, un attachement et de l'amour, mais elle est aussi et surtout un fragment relique maintenant présent et proche de l'objet vital qu'est l'amant. Cependant, pour que le deuil atteigne sa fin il faudrait que le sujet se détache complètement du fragment relique. En effet, afin d'aller au bout de son deuil, l'auteure-narratrice décide d'avorter et à cet effet de s'évider de la présence-absente de l'amant : « pour me faire avorter j'ai attendu la toute dernière minute légale, je suppose que ça a été une façon de te retenir le plus longtemps possible après ton départ⁴⁰⁷ » ou encore : « j'ai eu peur qu'en plus de ton nom, je lui donne ton prénom⁴⁰⁸ ». Cette décision d'avortement est aussi encouragée par la nature de son ex-amant qui n'aime pas les enfants : « un jour tu m'as dit qu'en manquant de gêne, les enfants te gênaient et que de ta vie, tu n'en avais jamais pris un sur tes genoux⁴⁰⁹ ». L'avortement qui est dans un sens le fait de se

⁴⁰⁴ ARCAN, N., *Folle, op. cit.*, p.73.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p.65.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p.64.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, 69.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p.70.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p.74.

débarrasser du fragment relique est surtout motivé par l'incapacité de ce fragment à aider l'auteure-narratrice à faire le deuil mais il accentue beaucoup plus la présence de l'objet perdu (l'amant) :

Pendant le troisième mois, j'ai beaucoup hésité. Dans l'ennui qu'était devenue ma vie depuis ton départ, je voulais créer du suspense, sans doute que je voulais me réserver une bonne surprise, qui sait si le temps passant le bébé ne me déchargerait pas de ton poids. Durant ces trois mois ce n'est jamais arrivé, en aucun moment tu t'es retiré de moi, c'est peut-être tout simplement parce que tu ne savais rien de ce qui était en train de m'arriver⁴¹⁰.

La présence du bébé n'a cessé donc de rappeler celle de l'amant mais aussi et surtout le caractère de ce dernier et notamment sa décision de quitter l'auteure-narratrice :

J'ai eu peur qu'il soit comme toi, qu'en naissant le bébé ait déjà un passé rempli d'autres femmes. Il me semblait que l'enfant te ressemblait déjà et que, même coincé entre les parois de mon ventre, il avait déjà ton indépendance, qu'à la limite il se fabriquait tout seul avec cette force d'affirmation venue de tes ancêtres, qu'il m'imposerait son rythme en me martelant le ventre pour que je lui donne mes repas et qu'à la sortie, il se désintéresserait aussitôt de moi. Il me semblait qu'en venant de toi, cet enfant me quitterait⁴¹¹.

Le fragment relique dans ce cas de figure ne remplit pas sa fonction qui est celle d'aider le sujet souffrant à se détacher progressivement de l'objet perdu, mais il accentue davantage sa présence-absence qui torture l'auteure-narratrice. Cependant, selon Fédida « La relique tire son sens – à la fois sa nature et son pouvoir - du renversement possible d'une signification de l'objet en sa signification contraire⁴¹² », en effet, l'auteure-narratrice renverse le lien du fragment relique, représenté par le bébé, ayant un lien explicite avec le père (l'ex-amant) et le détourne vers elle en supposant qu'il pourrait lui ressembler et tout hériter d'elle, donc d'être son clone : « puis finalement j'ai eu peur qu'il me ressemble, qu'il soit comme moi sans avenir, que lassé de lui-même il finisse par te chercher pour tomber sur ta grandeur démesurée capable de le renier⁴¹³ ». Ce premier glissement de la représentation du fragment relique va encore être réorienté vers un sens différent : c'est l'enfant qui décide de s'auto-éliminer dans le ventre :

Puis j'ai eu peur qu'il ne ressemble à rien, qu'il ne soit déjà mort de chagrin avant terme, il paraît que les enfants se laissent mourir de faim dans le ventre

⁴¹⁰ ARCAN, N., *Folle, op. cit.*, p.69.

⁴¹¹ *Ibid.*, p.70.

⁴¹² FEDIDA, P., *L'absence, op. cit.*, p.78.

⁴¹³ ARCAN, N., *Folle, op. cit.*, p.70.

des mères abandonnées et incapables de sortir de leur état de choc, qu'ils rompent avec elles toute communication en arrachant le cordon ombilical avec leurs propres mains (...) il paraît que les enfants aiment leurs mères à ce point-là⁴¹⁴.

L'amour a donc motivé l'auteure-narratrice pour tomber enceinte en interprétant notamment un geste de son amant : « en me voyant pleurer, tu as posé la tête sur mon ventre et j'ai supposé que ce geste faisait de toi un père. Trois mois plus tard, j'étais enceinte de toi⁴¹⁵ ». La grossesse a toutefois remis en question son rapport avec la mort : « Peu après, un test de pharmacie a confirmé ma grossesse et les choses ont changé pour un temps, le moment de ma mort a été remis en question⁴¹⁶ », ou encore : « Pendant ce troisième mois, j'ai d'abord pensé que le bébé et moi on pourrait se sauver mutuellement la vie, qu'en ayant tous les deux la corde au cou on établirait entre nous un pari d'endurance⁴¹⁷ ». Toutefois, le fragment relique n'a pas rempli sa fonction puisqu'il est censé rappeler « que le deuil, avant de se concevoir en un *travail*, protège l'endeuillé contre sa propre *destruction*⁴¹⁸ », en effet, la grossesse en tant que fragment relique n'a pas réussi à convaincre l'auteure-narratrice de changer d'avis et de reporter son suicide : « Ce n'est que le lendemain de l'avortement que ma décision est redevenue irrévocable et que j'ai commencé à t'écrire cette lettre⁴¹⁹ ». L'auteure-narratrice a donc décidé de se débarrasser du fragment relique la reliant à son ex-amant, le deuil semble ainsi achevé et cela se révèle dans le changement de sentiments le jour de l'avortement : « Ce soir-là j'ai commencé à te haïr et jusqu'à ce jour cette haine est restée la même. La haine est une composante stable⁴²⁰ ».

Cependant, faire le deuil ne veut pas dire avoir le soulagement car en écrire cette lettre où l'auteure-narratrice avoue être tombée enceinte sans avoir le consentement de son amant, et avoir avorté pour l'oublier, ne l'a pas aidée à avoir la sérénité : « on dit souvent que l'aveu soulage. Pourtant jusqu'à ce jour (avortement) je ne l'ai pas senti en écrivant cette lettre, c'est peut-être parce qu'elle ne s'adresse pas vraiment à toi⁴²¹ ». Si nous nous référons à Freud, l'auteure-narratrice, à ce stade, n'est plus en deuil mais plutôt envahie par la mélancolie qui est engendrée par la perte et surtout par le fait d'arriver au point de

⁴¹⁴ ARCAN, N., *Folle, op. cit.*, p.70.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p.65.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p.113.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p.69.

⁴¹⁸ FEDIDA, P., *L'absence, op. cit.*, p.98.

⁴¹⁹ ARCAN, N., *Folle, op. cit.*, p.113.

⁴²⁰ *Ibid.*, p.80.

⁴²¹ *Ibid.*, p.69.

l'accepter ; un vide immense s'empare alors du moi : « Dans le deuil, le monde est devenu pauvre et vide ; dans la mélancolie, c'est le moi lui-même⁴²² ». Quant à Arcan, elle explique son cas ainsi : « En fait, j'écris sur l'impossibilité de faire le deuil de ma condition d'unique et d'irremplaçable. La folie n'est pas loin, car la non-folie serait d'accepter sa place dans le monde. Entre immense orgueil et immense modestie, l'écriture demeure pour moi une forme très sophistiquée d'autoflagellation⁴²³ ». Arcan revient, une fois encore, sur sa conception de l'écriture qu'elle considère comme une manière de torture, de descente aux enfers afin d'arriver à une purgation qui n'est toutefois assurée qu'en combinant deux alternatives : folie et mort. Le travail de deuil commence par le retour sur ce qu'elle appelle des « ruines » de vie que seule l'écriture pourrait sublimer en beauté :

C'est toujours tenter de retrouver une structure et une cohérence à travers la langue. Et c'est vrai que, dans mon cas, les histoires se déploient toujours à partir de ruines, à partir d'histoires dont il ne reste plus rien : les ruines de l'enfance, les ruines de la comédie du sexe dans la prostitution et la pornographie, les ruines du rapport amoureux. Mon grand défi dans l'écriture est d'en montrer la part de beauté⁴²⁴.

Quant au fragment relique, qui se présente chez l'auteure-narratrice sous forme de grossesse, il est investi comme motif déclencheur du deuil. Toutefois, la protagoniste de *Folle* ne cherche pas à mettre un terme à son deuil puisqu'il se transforme en une nouvelle condition de vie, celle d'une auteure-narratrice endeuillée par les longues années de prostitution qui l'ont consumée à feu doux et qui, à un moment de détresse causé par la rupture en amour, émergent comme un spectre la guidant vers les abîmes. D'ailleurs, elle évoque cette réalité d'un corps absent de son existence, phénomène causé par l'état second qu'impose la prostitution, dans un autre roman, *Paradis, clef en main* :

En arrêtant le temps, le corps emmagasine les années qu'il ne vit pas. Un jour, il casse et toutes les années sortent d'un coup. Les années ne sont pas annulées, elles ne font que se presser contre la porte [...] Une fois sorties, elles se vengent de n'avoir pas eu droit de cité⁴²⁵.

Le deuil chez l'auteure-narratrice est ainsi celui de toute une vie menacée par la souffrance psychique engendrée par les différentes tentatives de suicide et par un rapport de sujétion au regard de l'autre. Cette situation d'une existence malheureuse pourrait, parfois, comme le remarque Pierre Fédida appeler impérieusement l'inexistence : « En

⁴²² FREUD, S., « Deuil et mélancolie », *op. cit.*, p.152.

⁴²³ ARCAN, N., cité in « Nelly Arcan-La belle et le dragon », 28 août 2004, art. en ligne : <http://www.ledevoir.com/culture/livres/62384/nelly-arcan-la-belle-et-le-dragon> (consulté le 17-12-2012).

⁴²⁴ ARCAN, N., cité in « Nelly Arcan- une écriture », art. en ligne : <http://nellyarcancan.com/pages/une-ecriture.php> (consulté le 10-01.2015).

⁴²⁵ ARCAN, N., *Paradis, clef en main*, *op. cit.*, p. 187-88.

mettant l'accent sur le deuil, la perte ou la séparation, on a négligé de concevoir en quoi l'animation de la vie est éprouvée comme une menace violente de mort sur la vie⁴²⁶». Nelly Arcan renverse dans cette suite d'idées la conception des évidences et fait de l'écriture autofictionnelle, non pas une écriture de deuil mais une écriture de l'impossibilité du deuil.

A l'instar d'Arcan, Delaume met en scène dans *Dans ma maison sous terre* une narratrice incapable de faire le deuil de son passé douloureux. Tout le roman devient alors un cri exprimant l'impossibilité de faire le deuil de la perte de ses parents puisque elle a été témoin d'un double génocide qui a eu un effet « d'Hiroshima⁴²⁷ » sur sa personnalité. Elle n'arrive pas à oublier ni à pardonner ; d'ailleurs Théophile le lui fait remarquer : « vous ne savez faire le deuil et ça devient pénible. Ça ne vous regarde plus, plus rien n'est à regarder, tout est enfoui sous terre. Sous terre Chloé, sous terre⁴²⁸ » ou encore : « « Vos mots ne peuvent en rien occire. Vous ne profitez pas de la reconstruction ; Vous êtes ma chère Chloé cimentée au passé, pourtant l'herbe est très verte, mais vous vous acharnez à rechercher l'ivraie, vous gavant de pissenlits⁴²⁹ ». Le deuil chez l'auteure-narratrice est de ce fait une notion abstraite et même « exotique » puisque souffrant de la solitude et de l'abandon de sa grand-mère, le deuil n'est alors qu'une parole qu'elle recueille de la bouche des autres vivants :

Je vais chez les vivants dans des fêtes de vivants, j'y glane en fin de soirée mille et un témoignage sur les deuils de famille. Quand vient l'heure des grand-mères ils sont intarissables. Elles les ont aimés et élevés, leurs ont transmis des savoirs, savoir-faire, valeurs. Leurs discours me paraissaient foncièrement exotiques. En rentrant je prends des notes qui ne me servent à rien, j'éprouve régulièrement une certaine forme d'envie, cette consignation me fait un mal de chien⁴³⁰.

Toutefois, Le deuil semble être motivé et encouragé par le personnage Théophile qui incite l'auteure-narratrice à opter pour le pardon pour pouvoir faire enfin le deuil de son drame familial et aussi celui de son identité bafouée : « Revenons au pardon, c'est dans votre intérêt, votre âme se corne, tant la haine la dessèche » ; et tel un psychanalyste il lui explique les inconvénients de son projet de vengeance à l'égard de la grand-mère :

⁴²⁶ FEDIDA, P., *Des Bienfaits de la dépression. Eloge de la psychothérapie*, Paris, O. Jacob, 2000, p. 46.

⁴²⁷ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.188.

⁴²⁸ *Ibid.*, p.58.

⁴²⁹ *Ibid.*, p.38.

⁴³⁰ *Ibid.*, p.134.

Votre projet de meurtre reposant sur un livre : écoutez-vous, Chloé. Ça n'a de sens que pour vous, aucunement pour l'aïeule. Les mots ne peuvent pas la tuer, elle n'y est pas sensible. Vous ne la truciderez pas à coup de paragraphes, au mieux elle aura honte d'en être un personnage, ira au tribunal et vous assignera pour diffamation (...) Vous êtes si persuadée que justice doit se faire, quand rien n'advient ça vous obsède, vous ne pouvez accepter que le sang ne coule pas. Pourtant, il ne coule jamais, parce que vous ne tuez personne. Vous vous faites juste du mal et ne le voyez pas⁴³¹.

Le travail du deuil ne peut se déclencher qu'en s'installant dans un lieu propice qui pourrait l'accueillir, l'encourager et l'achever. L'auteure-narratrice opte ainsi pour un cimetière puisque « marquer un passé, c'est faire place aux morts, mais aussi redistribuer l'espace des possibles⁴³² ». Le cimetière se veut particulier répondant aux exigences de la narratrice, celles de tout voir et de tout savoir, et pour cela il lui faut tout visualiser même ce qui est « sous terre », c'est surtout pouvoir affronter l'inconnu car « dans la mort, ce qui est caché, c'est selon une première évidence, la décomposition du cadavre, sa destruction progressive⁴³³ ». Visualiser la décomposition du corps permettrait de ne plus maintenir le mort « prisonnier de la spéculation imaginaire⁴³⁴ » ; Delaume explique justement dans une interview l'importance du processus de la visualisation de la décomposition du corps dans le travail du deuil :

Je crois que c'est la seule façon de faire le deuil. Quand on est face à la concrétude du corps décomposé, il n'y a plus moyen de fantasmer ou de transposer quoi que ce soit. C'est pour ça qu'il y a ce passage un peu abusif avec un cimetière dont les cercueils en cristal permettent de voir les corps.⁴³⁵

L'auteure-narratrice explique aussi à Théophile sa conception bien particulière de la conservation des corps des défunts si elle en avait le choix :

J'aimerais une nécropole, sur la place principale de chaque ville ou village. Un bâtiment en verre où tout serait transparent, une tour haute, un gratte-ciel. Dedans seraient stockés des cercueils translucides, les corps seraient exposés sans aucun subterfuge. De mois en mois chacun verrait le pourrissement s'accomplir. Plus personne n'oublierait qu'il est juste en sursis, et le deuil serait rythmé jusqu'à ce qu'il n'y ait que les os. On ne pleure pas des os. Et eux, en plus témoignent⁴³⁶.

Théophile lui fait remarquer qu'une telle perspective est plutôt traumatisante, elle lui explique alors que « Ce qui est traumatisant c'est un cercueil fermé durant la messe

⁴³¹ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.119.

⁴³² *Ibid.*, p. 140.

⁴³³ FEDIDA, P., *L'absence*, op. cit., p.78.

⁴³⁴ DERRIDA, J., « Et si l'animal répondait ? », in DERRIDA, J., *L'Animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, p. 163-191.

⁴³⁵ DELAUME, Chloé cité in LORET, E., « Chloé Delaume assassine sa grand-mère », interview, op. cit.

⁴³⁶ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.153.

d'adieu, parce que maman sans tête n'était pas présentable. Savoir où elle en est me rassurerait beaucoup. Quelques images concrètes plutôt que des souvenirs me permettraient sûrement de ne plus souffrir du manque. Je serais raisonnable si on me la montrait⁴³⁷ ».

L'auteure-narratrice décide donc de se pencher sur le chemin du deuil mais avec ses propres conditions, elle choisit alors un cimetière quasi-fantastique pouvant représenter « un statut inédit du corps⁴³⁸ » et où les tombes auraient des écrans numériques. En outre, dans cet espace elle a le pouvoir de « faire revivre les morts⁴³⁹ » et de s'entretenir avec eux, car les écouter pourrait l'aider à faire le deuil de sa condition d'orpheline :

Je ne ressens pas de plaisir au contact de leurs souvenirs, anecdotes madeleïniques, détails, scènes fondatrices. Je suis juste curieuse avide. Je glane sans trop savoir pourquoi. Je dis pour le travail, mais en fait je ne sais pas. Je dois avoir besoin de savoir comment ça se passe dans la tête et le ventre de ceux à qui je parle. Ceux qui n'ont pas connu l'assassinat de leur mère par un père qui s'avère être de substitution⁴⁴⁰.

Le fragment relique est également présent dans le travail du deuil chez la protagoniste de *Dans ma maison sous terre*. Il se présente comme une sorte de fossile de mémoire :

Je me concentre et creuse, Théophile tend la pelle. L'acier se cogne plein fouet, un fossile douloureux, en rien imaginaire. Pourtant je me refuse à y croire pour de bon. Je saisis le débris, le débris de mémoire, dans ma paume je l'observe. Au-dessus de mon épaule Théophile fait de même⁴⁴¹.

Ce fossile est un fragment relique puisque, ayant été déterré dans le cimetière il appartiendrait de ce fait au monde des morts, puis il arrive à assurer à la narratrice un lien de souvenir avec ses parents. En effet, à travers ce fragment relique la narratrice arrive à voir dans le passé sa mère en train de chanter la chanson de Sacha Distel « *Ton père n'est pas ton père et ton père ne l'sait pas*⁴⁴² » et commence à comprendre certains détails qu'elle n'a pas pu interpréter étant enfant. La visualisation à travers la relique apporte à la narratrice de nouvelles révélations sur son passé, et l'une d'elle est que sa mère n'est pas une simple victime mais l'initiatrice de son propre malheur : « Dans le creux de ma main je perçois du plaisir, quelle est sa nature. Et puis celle de la mère, la nature profonde de la

⁴³⁷ *Ibid.*, p.153.

⁴³⁸ MILLER, J.-A., « Introduction à la lecture du Séminaire *L'Angoisse* de Jacques Lacan », in MERLET, A., GAULT, J.-L. et J.-A. MILLER, *La Cause freudienne* n°58, Paris, Navarin Editeur, 2004, p. 74.

⁴³⁹ CERTEAU (de), M., *L'Écriture de l'Histoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1975, p. 140.

⁴⁴⁰ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.135.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p.76.

⁴⁴² *Ibid.*, p.77. (L'italique est de l'auteure).

mère, je tourne et je retourne le fragment mémoriel, entre mes doigts il fond jusqu'à disparaître comme si en fait tout ça n'avait pas existé⁴⁴³». Toutefois, au sein d'un espace fantastique, le fragment relique semble presque irréel car comme le souligne à juste titre Pierre Fédida « le survivant constitue la relique dans une sorte de réalité majorée ou, pour mieux dire, de sur-réalité⁴⁴⁴ ».

A l'instar du fragment relique investi dans *Folle*, la relique dans *Dans ma maison sous terre* entraîne un renversement de sens : d'abord le manque de la mère se transforme en une rancune, puis l'attachement à cette figure absente n'est pas rompu progressivement mais il s'est plutôt produit brutalement et en un clin d'œil. Toutefois, la disparition de la relique ne signifie pas l'achèvement du deuil puisque chez l'auteure-narratrice le deuil n'est plus celui des êtres absents, mais il s'agit pour elle, en premier lieu, de faire le deuil de l'échec de son projet de vengeance envers la grand-mère en écrivant un livre : « Faire le deuil de l'immersion totale. Ne jamais assister aux thanatopraxies, ne jamais vivre l'instant décrit. Alors, pourquoi, pourquoi le décrire ? Parce que je refuse de m'en amputer⁴⁴⁵ », et en second lieu faire le deuil de sa propre personne : « J'ai fait le deuil de moi, oui, le deuil de moi-même⁴⁴⁶ ». En effet, le deuil n'est possible qu'en arrivant à « enterrer les morts⁴⁴⁷ » pour pouvoir se libérer de leurs secrets, or, le seul mort que l'auteure-narratrice met en scène est bel et bien sa propre identité alourdie par un douloureux passé, une identité qui est vouée à l'enterrement : « mon for intérieur : en vérité, je vous le dis, ça finit par un enterrement⁴⁴⁸ ».

Tout comme *Folle* et *Dans ma maison sous terre*, *Autoportrait avec Grenade* se présente comme le lieu d'une tentative de deuil d'une perte et d'une absence multiples. L'auteur-narrateur investit également le fragment relique dans son texte comme moyen déclencheur mais parfois aussi de maintien du deuil. Le fragment relique se présente dans le récit bachien sous une forme abstraite, celle du souvenir et du délire : le narrateur autodiégétique n'acceptant pas d'être contraint de quitter son pays natal, qui est déchiré par la violence, maintient le lien avec lui en convoquant des personnages fictifs de ses romans antérieurs (Hamid Kaim, Hocine, Seyf) pour discuter des conditions politiques et

⁴⁴³ *Ibid.*, p.77.

⁴⁴⁴ FEDIDA, P., *L'absence*, op. cit., p. 80.

⁴⁴⁵ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.190.

⁴⁴⁶ DELAUME, Ch., *Eden matin midi et soi*, Paris, Joca Séria, 2005, p.123.

⁴⁴⁷ CERTEAU (de), M., *L'Écriture de l'Histoire*, op. cit., p. 140.

⁴⁴⁸ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.191.

sociales de son peuple. En outre, le deuil de ses amours, notamment son amour de jeunesse, semble inachevé puisque Samira, sa bien aimée, hante encore ses pensées. Le voyage à Grenade n'apporte alors aucun soulagement à l'auteur-narrateur : « je voyage, immobile, traînant mon ennui, ma peine à vivre⁴⁴⁹ ».

Nous constatons donc que les auteurs-narrateurs dans les trois textes autofictionnels ne sont pas des sujets endeuillés mais plutôt des personnages souffrant de l'incapacité de faire le deuil, car après l'absence et la perte ils se retrouvent face à « la possibilité de l'impossible [qui] commande toute la rhétorique du deuil et [qui] décrit l'essence de la mémoire⁴⁵⁰ ». Le fragment relique est alors l'attestation d'une souffrance dialectique : d'une part sa présence leur permet de garder un lien avec l'objet absent, et d'autre part sa disparition n'achève pas complètement le deuil.

Conclusion

L'écriture autofictionnelle s'avère donc une écriture anamnétique⁴⁵¹ motivée par une perte et une absence multiples engendrant ainsi une *ab-sens* de l'existence. Cette situation révolte les auteurs-narrateurs qui poussent des « cris purs » se transformant en « cri pour » extérioriser leurs maux et transformer leur acuité en une jubilation de l'écriture. Le deuil s'impose alors comme un cheminement logique mais dont les auteurs-narrateurs refusent l'achèvement en combinant sans cesse écriture-mémoire et écriture-fiction afin de faire revivre leur mal et pour mieux le dompter dans un univers où toutes les lignes de fuite sont insaisissables et toutes les sortes de limites sont floues. L'écriture autofictionnelle est dans ce sens une écriture de défi personnel : défier son moi face à soi-même, défier l'Autre et défier sa propre écriture.

Nous verrons dans le chapitre suivant comment ce défi de l'écriture se manifeste à travers l'écriture de l'hybride et nous explorerons les différentes stratégies mises en œuvre par les trois auteurs pour rejeter les normes canoniques du récit traditionnel.

⁴⁴⁹ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.33.

⁴⁵⁰ DERRIDA, J., *Mémoires pour Paul de Man*, Paris, Galilée, 1988, p.53.

⁴⁵¹ L'anamnésie est définie ainsi dans Larousse.fr : « Ensemble des renseignements fournis au médecin par le malade ou par son entourage sur l'histoire d'une maladie ou les circonstances qui l'ont précédée », définition en ligne : <http://larousse.fr/dictionnaires/francais/anamn%C3%A8se/3248?q=anamn%C3%A8se#3245> (consulté le 10.05.2013). L'écriture anamnétique signifie dans le cas de notre étude toute écriture parlant d'un mal physique ou psychologique qui hante le personnage et dont il fait tout un récit pour pouvoir l'extérioriser et tenter de le dompter.

Chapitre III: Ecrire/ décrire l'hybride : stratégies d'hétérogénéité

Chapitre III: Ecrire/ décrire l'hybride : stratégies d'hétérogénéité

Introduction

Les autofictionnalistes contemporains affichent leur liberté dans la création de leurs textes en défiant de plus en plus les normes canoniques traditionnelles. De nouvelles formes textuelles sont alors investies dans leurs productions littéraires qui mettent en exergue un modèle de désordre et d'anarchie textuels prenant diverses appellations chez différents théoriciens : « déconstruction⁴⁵² » (Jacques Derrida), « fractale⁴⁵³ » (Benoit Mandelbrot) et « turbulence⁴⁵⁴ » (Marc Gontard).

Nous tenterons de montrer que ce modèle d'écriture définit le genre autofictionnel dans sa performativité, notamment dans notre corpus, et cela en mettant en exergue certaines stratégies scripturaires créatives émanant d'une volonté de fragmentation du texte.

Les trois textes (*Dans ma maisons sous terre*, *Autoportrait avec Grenade et Folle*) se présentent comme un lieu par excellence de la construction de l'informe. En effet, l'écriture autofictionnelle en tant qu'écriture associative conduit inéluctablement à un désordre esthétique entraînant l'hybridité de la forme. Cette hybridité ou hétérogénéité de la forme se manifeste surtout par des procédés d'écriture visant à transgresser l'homogénéité interne du genre romanesque (narratif), en y intégrant des fragments hétéroclites appartenant à divers domaines. Cet éclatement interne des frontières du genre autofictionnel est surtout à l'image de son éclatement externe qui marie l'autobiographie et le journal intime.

Cependant, afin d'explorer ces procédés d'hétérogénéité dans les textes autofictionnels, il serait judicieux d'interroger le texte dans sa relation avec d'autres discours de nature différente, et cela à travers les notions d'intertextualité, d'interdiscursivité et de transmédiabilité.

⁴⁵² DERRIDA, J., *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972.

⁴⁵³ MANDELBROT, B., *Les objets fractals*, [1975], Paris, Flammarion, « champs », 1995.

⁴⁵⁴ GONTARD, M., *Le Moi étrange : littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993.

I. Stratégies d'intertextualité, d'interdiscursivité et de transmédialité (intermédialité)

L'intertextualité désigne les relations qu'entretient un texte littéraire avec d'autres textes littéraires, un concept que Kristeva définit ainsi : « Tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double⁴⁵⁵ », en d'autres termes il s'agit d'« une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes⁴⁵⁶ ». Genette dans le cadre de ce qu'il appelle *transtextualité* propose cinq types de relations entre les textes : la première relation est l'*intertextualité* qu'il définit comme : « la coprésence effective d'un texte dans un autre, c'est la pratique traditionnelle de la citation »⁴⁵⁷, la deuxième relation baptisée *paratextualité* sert à étudier le rapport entre un texte et son paratexte. La troisième relation : la métatextualité désigne : « 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. »⁴⁵⁸ La quatrième relation l'*hypertextualité* rejoint la conception de Kristeva en mettant l'accent sur les procédés de transformation qu'investit un hypertexte (texte s'inspirant d'un texte antérieur) à partir d'un hypotexte (texte source) : « 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. »⁴⁵⁹ La cinquième relation est l'architextualité définissant le texte dans sa relation avec d'autres textes s'inscrivant dans le cadre du même genre littéraire dominant. Riffaterre, quant à lui, met l'accent sur le rôle du lecteur « érudit » dans le repérage des relations intertextuelles entre les textes en identifiant le lien texte/intertexte : « 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 »⁴⁶⁰, et il définit l'intertexte comme : « 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. »⁴⁶¹ Umberto ECO

⁴⁵⁵ KRISTEVA, J., *Séméiotiké, Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, Coll. Points, 1969, p. 84-85.

⁴⁵⁶ GENETTE, G., *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982, p. 8.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁶⁰ RIFFATERRE, M., « La trace de l'intertexte », *La Pensée* n° 215, octobre 1980. « L'intertexte inconnu », *Littérature* n°41, février 1981, p. 4.

⁴⁶¹ RIFFATERRE, M., « La trace de l'intertexte », *op. cit.*

rejoint l'opinion de Riffaterre en avançant qu' : « Aucun texte n'est lu indépendamment de l'expérience que le lecteur a d'autres textes. »⁴⁶² Toutefois, Laurent Jenny remarque que les différentes formes d'intertextualité ont pour visée la fragmentation de la linéarité du texte :

Le propre de l'intertextualité, est d'introduire à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte. Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative : ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu'en fragment comme un autre, qui fait partie intégrante de la syntagmatique du texte, ou bien retourner vers le texte d'origine. C'est deux processus opèrent simultanément dans la lecture - et dans la parole intertextuelle, étoilant le texte de bifurcations qui en ouvrent peu à peu l'espace sémantique⁴⁶³.

Par contre, l'interdiscursivité est l'ensemble des discours qui traversent un texte littéraire quelle que soit leur nature comme le souligne à juste titre Patrick Charaudeau, pour qui, l'interdiscursivité désigne : « une notion générique de mise en relation de ce qui a été déjà dit quelle que soit la forme textuelle sous laquelle apparaît ce déjà dit⁴⁶⁴ ». L'interdiscursivité est dans ce sens un agencement d'une pluralité de discours, c'est un concept qui est intimement lié à la notion de *dialogisme*⁴⁶⁵ de Mikhaïl Bakhtine qui met l'accent sur la polyvocalité du discours social et le multilinguisme engendrant une plurivocalité.

Quant à la transmédialité, elle renvoie à l'aspect de transfert d'adaptation d'un support à un autre, un phénomène que Gilles Dumoulin explicite davantage :

transmédialité, ne considérant pas tant les relations entre les différents *media* (influence thématique) – la littérature, la peinture, la sculpture, la musique, la danse, le cinéma, la photographie, etc. – que leurs *translations*, le travail d'adaptation d'un support à un autre support, de transferts techniques : le cinéma par exemple reprenant la structure du montage romanesque (Godard), ou bien le théâtre s'adaptant au support uniquement sonore de la radio (Artaud). Il s'agit essentiellement d'un transfert d'un *medium* à un autre, une dialectique intermédiologique⁴⁶⁶.

⁴⁶² ECO, U., *Lector in fabula*, Paris, Biblio, Le livre de poche, 1978, p. 82.

⁴⁶³ JENNY, L., « La stratégie de la forme », *Poétique* n° 27, 1976, p.12.

⁴⁶⁴ CHARAUDEAU, P., « La situation de communication comme lieu de conditionnement du surgissement interdiscursif », 2006, art. en ligne : <http://www.patrick-charaudeau.com/La-situation-de-communication.html> [Consulté le 12/08/2014].

⁴⁶⁵ BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1981.

⁴⁶⁶ DUMOULIN, G., *Du collage au cut-up (1912-1959). Procédures de collage et formes de transmédiation*, thèse de doctorat, Université de Grenoble, soutenue en 2012, p.14, thèse disponible sur : https://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwj36rGQgd_UAhWFOxQKHRxSAY8QFggpMAE&url=https%3A%2F%2Fhalshs.archives-ouvertes.fr%2Ftel-00943454%2Fdocument&usg=AFQjCNF_RO5wuDAjTsfk9h07EjPJRcQutg (consulté le 10.02.2014).

Notre corpus autofictionnel est l'exemple parfait de l'interaction de ces différentes pratiques qui participent à l'élaboration de l'hybride en produisant un discours hétérogène. En tant que formes de discursivité nous retrouvons les stratégies suivantes : la plurivocalité, la prolifération du discours scientifique, les emprunts de langues et le collage. En outre, nous avons relevé des formes d'intertextualité à travers la pratique de la citation et de l'allusion. Notons cependant que le collage est une technique à la lisière des trois pratiques : interculturelle, interdiscursive et transmédiale.

I.1.La pluri-vocalité : voies/voix du chaos

Les textes autofictionnels sont purement polyphoniques, car la voix narrative convoque sans cesse la résonance d'autres voix, et s'efface parfois même au profit d'un désordre vocalique engendrant de la signifiante, de l'hésitation et parfois même du bruissement. La mise en texte de cette pluralité vocale dans le texte s'appuie particulièrement sur le principe du bilinguisme évoqué par Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman* :

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 mutuel⁴⁶⁷.

Chez nos trois auteurs la voix de l'autre (ou des autres) discute avec la voix narrative principale, la scène de la diégèse, pour donner naissance à un spectacle de dialogue vocal désarticulé. Cette stratégie discursive basée sur un dialogisme omniprésent au sein des textes autofictionnels émane de la volonté des auteurs de déconstruire leur univers afin de mieux explorer les méandres de leur moi et de pouvoir par la suite se reconstruire. Examinons de près la spécificité de la pluri-vocalité chez chaque auteur.

⁴⁶⁷ BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 172.

I.1.1. Du délire au dé-lire de la plurivocalité

Dans *Autoportrait avec Grenade*, des sous-voix apparaissent en permanence pour accompagner, bousculer ou harceler la voix narrative principale, celle de l'auteur-narrateur : Salim. Ce dernier, sous l'effet de la morphine, commence à avoir des hallucinations et reçoit dans sa chambre d'hôpital la visite d'une multitude de figures fictives et illustres. La voix narrative principale est alors évincée pour donner vie et ton à ces sous-voix qui pénètrent le décor de la diégèse et commencent à intervenir et à s'imposer parfois même contre la volonté de l'hôte. Nous retrouvons d'abord la voix de trois personnages fictifs issus de ses romans antérieurs : Hamid Kaim, Hocine et Seyf ; les personnages de Bachi arrivent, à traverser les espaces et le temps, à s'incarner d'une œuvre à une autre, chose que Bachi confirme lors d'une interview : « Oui mes personnages voyagent de livre en livre, du moins pour trois d'entre eux en prenant en compte *Autoportrait avec Grenade* ⁴⁶⁸ ».

La première sous-voix est celle du personnage Hamid Kaim qui est évoqué dans deux romans antérieurs de Bachi, *Le Chien d'Ulysse* et *La Kahéna* ; et encore une fois, il est ressuscité dans *Autoportrait avec Grenade*. Ce personnage fictif, incarne la voix du journaliste militant avec ses positions politiques bien tranchantes :

- J'ai beaucoup pensé à Federico Garcia Lorca en dévalant l'Albaicin, se confie Hamid Kaim.
- Je voulais écrire quelque chose sur lui.
- Ils l'ont assassiné ses propres amis.
- Il s'est réfugié chez les phalangistes. A quoi pouvait-il s'attendre ? Il était un peu naïf, non ?
- (...)
- Il n'empêche, ils ne l'ont même pas protégé. En me promenant, je pensais au poète traqué dans sa propre ville. Puis assassiné par un inculte qui haïssait la pensée et l'art.
- Un peu comme le tôleur qui exécuta TaherDjaout, à Alger.
- Oublions leurs noms ⁴⁶⁹.

La sous-voix de Hamid Kaim fonctionne ici comme une voix-conscience qui éveille, à la fois, la mémoire du lieu présent (Grenade) et celle du pays natal (L'Algérie), en rappelant que l'Histoire se répète et que la trahison n'a pas d'identité. Il évoque alors l'assassinat du

⁴⁶⁸ BACHI, S., cité in HANIFI, A., « Entretien avec SALIM BACHI », entretien en ligne : <http://leblogdeahmedhanifi.blogspot.com/2006/12/entretien-avec-salim-bachi.html> (consulté le 10.04.2013).

⁴⁶⁹ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.81.

poète espagnol Federico Garcia Lorca et celle de l'écrivain algérien Taher Djaout, tous deux trahis par les leurs. Bachi explique que cette voix est celle de la raison qui l'aide à interpréter les événements qui surgissent en Algérie ou dans le monde :

Il faudra un jour vous parler de Hamid Kaim. Comment le définir en peu de mots ? Il existe. Il loge dans ma tête depuis des années. Il me poursuit jusque dans mes songes. Quand il m'arrive de chercher à m'expliquer ce qui se passe en Algérie, ou dans le reste du monde, je pense à Hamid Kaim, le journaliste⁴⁷⁰.

Cette sous-voix est à l'image de son créateur, celle d'une identité éclatée et d'un questionnement éternel comme l'explique Bachi : « Hamid Kaim représente, porté au plus haut point, l'homme démultiplié, l'homme des fragments. Il n'y a pas de vérité établie chez lui⁴⁷¹ ». Cependant, l'auteur-narrateur est conscient que cette sous-voix n'est qu'une projection de son cerveau : « Depuis combien de temps je nageais entre mes souvenirs, des personnages fictifs et la fièvre ? Mon ventre était encore tendu, mes articulations sensibles. Je parvenais pourtant à donner la charge à Hamid Kaim. Je lui parlais en le convoquant au bord du lit, parce qu'il ne m'était pas aussi étranger qu'Ivan⁴⁷² ».

La deuxième sous-voix fictive est celle de Hocine, narrateur et protagoniste principal du roman *Le Chien d'Ulysse*⁴⁷³, qui émerge également dans le récit autofictionnel de Bachi. Ce personnage est considéré comme un « héros de la mémoire, de la fidélité aux siens, à son passé, à lui-même⁴⁷⁴ ». A l'instar de la voix de Hamid Kaim, cette sous-voix est une voix qui tient en éveil une mémoire rattachée à la réalité tragique algérienne pendant la décennie noire :

Cyrtha, la ville de mon enfance et de ma jeunesse, en 1996. Je suis attablé avec Hocine sur le cours de la Révolution. Oui, le personnage principal de mon roman, le Chien d'Ulysse. En chair et en os. Il respire et boit un café, à l'ombre d'un platane.

- Tu te rends compte me dit Hocine, nous sommes tranquillement assis à siroter un café pendant que les paysans se font égorger.

Je m'en rends compte.

- Nous pourrions être à leur place. Que ferais-tu, toi, si des terroristes débarquaient et se mettaient à assassiner ta famille devant toi ?

- Je préfère ne pas y penser.

- Et nous continuons à vivre, malgré tout.

- C'est tragique, je le sais. C'est tragique.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 12-13 .

⁴⁷¹ *Ibid.*, p.13.

⁴⁷² *Ibid.*, p.83.

⁴⁷³ BACHI, S, *Le Chien d'Ulysse*, Paris, Gallimard, 2001.

⁴⁷⁴ FRONTISI-DUCROUX, F. et J.-P. VERNANT, *Dans l'oeil du miroir*, Paris, Odile Jacob, 1997, p. 49.

- Je ne veux pas continuer ainsi. Je ne veux pas.
L'arbre, au-dessus de nos têtes, est une pieuvre dont les branches explosent.
[...] ⁴⁷⁵.

Hocine représente aussi la voix du confident, avec qui, l'auteur-narrateur se remémore l'histoire de son premier amour Samira :

- Je sais, dit Hocine, perdu dans un reflet. La tristesse, je connais. Le ciel n'a plus la même couleur. Les odeurs ont disparu. On semble mort, et pourtant on vit.
(...)
- Je l'aimais, comprends-tu ?
- Tu l'aimes toujours ⁴⁷⁶.

La troisième sous-voix est celle du personnage Seyf que Bachi a évoqué dans *Le Chien d'Ulysse*, un étudiant devenu policier. Seyf est décrit dans le premier roman de Bachi comme le policier qui « est capable des pires sauvageries ⁴⁷⁷ ». Bachi reprend le même portrait de ce policier dans son récit autofictionnel : « Pendant de nombreux mois, à Cyrtha, je l'ai écouté me parler de son « travail » de flic. Seyf ou Mustapha, ou Sopho, qu'importe ! Il nous décrivait, à Hocine et à moi, par le menu, sa chasse à l'homme ⁴⁷⁸ ». Seyf débarque dans *Autoportrait avec Grenade* pour faire des reproches à son créateur :

- Tu m'as Sali dans ton bouquin.
- J'ai dit la vérité.
- Une partie seulement. Ce que tu as caché, mon cher Salim, c'est que ni toi ni tes amis n'aviez, à ce moment-là, émis la moindre objection. Je vous racontais comment je les exécutais et vous ne disiez rien. Je vous racontais comment je les torturais et vous ne disiez rien. Qui ne dit mot consent.
- J'étais encore jeune, je ne saisis pas bien les implications de ton « travail ».
- Il ne faut pas exagérer.
(...)
- Tu aurais dû la fermer.(...)
- Il fallait dire ce qui se passait réellement. Tant pis pour les journalistes algériens qui ne supportent pas qu'on leur rappelle que ton « travail » est une saloperie.
- Eux, au moins ont de la reconnaissance. Ils le savent. Sans nous, ils seraient déjà morts. Sans moi mon cher Salim, toi et tes amis dormiriez sous la terre à présent. Mes ennemis étaient les tiens, souviens-toi ⁴⁷⁹.

Les trois sous-voix (Hamid Kaim, Hocine et Seyf), correspondant aux personnages fictifs de Bachi, issus de ses romans antérieurs, représentent la mémoire éclatée du vécu ténébreux de l'auteur-narrateur pendant la décennie noire. Le dialogue qu'engage l'auteur-narrateur avec ses personnages donne un effet de réel, mais il ne cesse de tenter de se

⁴⁷⁵ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.21.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p.54.

⁴⁷⁷ BACHI, S. cité in JACOB, D., « Salim Bachi : ''Je ne crois plus en Algérie'' », entretien disponible sur : <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20010125.BIB2646/salim-bachi-je-ne-crois-plus-en-l-039-algerie.html> (consulté le 15-09-2012).

⁴⁷⁸ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.100.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p.101.

convaincre que toutes ces voix ne sont que le produit de son imagination et de son délire, face à Seyf il tente alors de se ressaisir : « Dis donc, pour un flic, il s'exprime plutôt bien. Une projection, ne l'oublie pas, c'est une projection de ma cervelle malade. Comme Ivan. Comme Hamid Kaim. Mais celle-ci me donne du fil à retordre⁴⁸⁰ ». Ces sous-voix très familières à l'auteur-narrateur sont convoquées pour garder un lien vif avec le passé, un passé qui hante les pensées du protagoniste Salim et dont il ne peut se défaire : « je me souviens. Je ne peux m'en empêcher⁴⁸¹ ». Et dans un univers de délire et d'hallucinations ces sous-voix prennent des dimensions réelles et remettent en question l'autorité de leur créateur.

En outre, l'auteur-narrateur ne convoque pas seulement la voix de ses propres personnages antérieurs, mais aussi ceux d'autres écrivains comme celui de l'écrivain russe Fiodor Dostoïevski, Ivan Karamazov, personnage principal de son œuvre *Les Frères Karamazov* :

- Qui es-tu ?
- (...) On m'appelle Ivan.
- Je ne connais pas d'Ivan.
- Je suis l'homme sans dieu.
- Le diable.
- Je l'ai vu, oui, je l'ai vu. Maintenant je doute.
- De quoi, Ivan ?
- De mon incroyance. J'ai vu le diable, comprends-tu ? Si le diable existe, Dieu n'est pas loin.
- Je ne l'ai jamais rencontré. Même s'il prend possession de moi, à intervalles réguliers.
- (...) D'où viens-tu, Ivan ?
- Je suis russe, je devais dire j'étais russe.
- (...) Mon maître pensait que notre âme est immortelle.
- Ton maître ?
- Fédor. Le diable.
- Et toi qu'en penses-tu ?
- Je ne pense plus. Je suis mort.
- C'est donc cela la mort⁴⁸².

Au sein de l'hôpital et face à la douleur, l'auteur-narrateur remet en questions son rapport à la mort et à Dieu, et convoque l'un des personnages qui ont marqué ses lectures, Ivan, la voix du personnage athée : « Je vis dans l'esprit de ceux qui me connaissent. Quand personne ne lira mon maître, alors je serai mort⁴⁸³ ». Cette projection de l'esprit

⁴⁸⁰*Ibid.*, p.102.

⁴⁸¹*Ibid.*, p.102.

⁴⁸²*Ibid.*, p.75.

⁴⁸³*Ibid.*, p.75.

délirant de l'auteur-narrateur lui explique alors sa présence qui est liée à son questionnement sur la religion :

- Pourquoi viens-tu me voir ?
- Parce que tu souffres. Et la douleur est le cinglant démenti que je cherche à opposer à mon maître. La souffrance c'est la négation de l'immortalité de l'âme.
- Et que fais-tu du Christ, Ivan ? Il a souffert. Et il est immortel.
- Je sais.
- Nous ne croyons pas à sa résurrection, nous les musulmans.
- Alors vous me ressemblez singulièrement. Au fond, n'est-ce pas une religion d'incroyance que la tienne ?
- Ivan, je souffre trop pour avoir une religion⁴⁸⁴.

La sous-voix d'Ivan, comme celles des sous-voix des personnages de Bachi, est une création de l'auteur-narrateur pour montrer que l'univers de la fiction est celui de l'imprévisible où la création pourrait échapper à son créateur : « On croit inventer des personnages, et ce sont eux qui vous inventent. Ils vous mettent même à la question⁴⁸⁵ ». Ivan qui n'est pas son propre personnage émerge dans le texte de Bachi à la recherche d'un élément qui pourrait contrarier la pensée de son créateur Dostoïevski, avec une telle sous-voix l'auteur-narrateur tente de convaincre le lecteur que l'écriture de tout auteur n'est pas un produit que l'auteur pourrait complètement dominer.

L'intra-textualité (renvoi aux œuvres du même auteur) et l'intertextualité (renvoi à d'autres textes d'autres auteurs) sont donc des stratégies discursives qui permettent à l'auteur de déstabiliser l'ordre du texte en tolérant une co-énonciation avec des voix familières et inconnues pour ainsi mieux semer la logique du délire dans son texte. Bachi continue à enrichir son récit de présences-absences qui lui ouvrent la voie de la fouille des profondeurs de sa pensée. Il intègre alors dans son récit deux dialogues fictifs, l'un qu'il entretient avec Shakespeare et l'autre entre les deux écrivains amis : Franz Kafka et Max Brod.

En s'inspirant de la célèbre lettre que Kafka, mourant d'une pneumonie, a envoyée à son ami Brod où il lui demande de brûler tous ses manuscrits, Bachi réécrit le contenu de cette lettre sous forme de dialogue :

Conversation entre Kafka et Max Brod. Kafka est alité, mourant. (...) Il va mourir pense Max, il va mourir par une si belle journée.

- Je t'en prie Max, je veux...

Une quinte de toux interrompt Franz. Max lui tient la main.

⁴⁸⁴ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.75.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p.104.

- Je veux que tu détruises tous mes papiers.
 - Tout ?
 - Oui.
 - Ton journal ?
 - Mon journal.
 - Les lettres ?
 - Les lettres.
 - Les nouvelles ?
 - Elles aussi.
 - Le *Château*.
 - Qu'il brûle ! comme Carthage
 - (...) Je ne sais pas. Je ne peux...
 - Promets-moi de le faire. Promets !
 - Franz, tu sais bien que je n'ai jamais tenu mes promesses
 - Promets !
- Max jure sur la tête de ce qu'il a de plus cher de détruire l'œuvre de son ami.
- Maintenant je suis tranquille.
- Kafka s'éteint dans les bras de Max Brod. (...) il est mort, il est mort par une si belle journée.⁴⁸⁶

La maladie et la douleur projettent l'auteur-narrateur dans sa mémoire littéraire où défilent des histoires d'écrivains, ayant, comme lui, un corps souffrant ; ce combat avec la maladie influence leur vision du monde et se répercute sur leur écriture : « Je rejoins la cohorte des grands malades graphomanes : Proust, Camus, Baudelaire, Gide. Le talent en moins ⁴⁸⁷ ». L'auteur-narrateur souffrant d'une « drépanocytose⁴⁸⁸ » présentant les mêmes symptômes que la pneumonie à laquelle a succombé Kafka, estime cependant qu'il est loin de se comparer à son idole : « Je ne suis pas mort ce jour-là, ni les jours suivants. Je n'étais pas Kafka et mon "œuvre" se réduisait à quelques pages impubliables⁴⁸⁹ ». Les sous-voix s'enchaînent dans le récit de Bachi et co-énoncent avec la voix principale de l'auteur-narrateur, et elles s'imposent à lui malgré ses efforts pour dissiper cet univers délirant : « Ne pas oublier. Les projections dont me parlait Ivan tout à l'heure et la morphine. C'est comme les rêves, les cauchemars, nous ne pouvons les empêcher. Ils s'imposent à nous. Puis nous hantent si nous ne les oublions pas⁴⁹⁰ ».

Cette mémoire littéraire continue à errer dans les profondeurs de la pensée de l'auteur-narrateur et s'arrête sur certaines de ses lectures pour les réinvestir et les mettre en scène dans un spectacle d'hallucinations, lui permettant de revoir sous un nouvel angle un état d'âme très mal assumé. Ainsi, en pensant à ses déceptions amoureuses (son premier amour

⁴⁸⁶*Ibid.*, p.46.

⁴⁸⁷*Ibid.*, p.29.

⁴⁸⁸*Ibid.*, p.161.

⁴⁸⁹*Ibid.*, p.49.

⁴⁹⁰*Ibid.*, p.100.

ou celui de son ex-femme), l'auteur-narrateur convoque Shakespeare pour parler de son célèbre *Roméo et Juliette* et de l'illusion de l'amour :

- Il avait surgi du passé, ou de ma mémoire enténébrée par les médicaments
- L'amour est une illusion. Un mirage.
 - (...)Je m'en suis aperçu en grimant mes comédiens. De jeunes hommes habillés en femmes. Les membres d'un même sexe mimaient les élans et les jeux de l'amour. Au début, le public se gaussait. Comme toi, tout à l'heure. Il se montrait réticent, un peu gêné aussi. Des toussotements, des reniflements parcouraient l'assistance. Puis le verbe agissait et elle se calmait, les miasmes se dissipaient, et les spectateurs se mettaient à croire ce que leurs yeux démentaient à chaque instant. Roméo aimait Juliette. Et à leur tour, ils adoraient Juliette, un jeune homme un peu fardé, avec une voix de fausset. Je mis du temps pour comprendre pourquoi l'illusion agissait avec une telle perfection. J'attribuai cette magie aux conventions de la scène, au jeu impeccable de mes comédiens, à la jeunesse des hommes qui se grimaient en femmes.
 - (...)Le verbe, voilà la réponse. Il suffisait que tout le monde s'accordât à dire et à clamer que Juliette était belle et digne d'amour pour que Roméo et le public y croient. Quand bien même elle était une guenon, cela n'y eût rien changé. Le sexe n'existe pas. C'est une fable. Le désir s'accorde au désir de l'autre. (...)Pourquoi s'étonner si Hamlet se venge parce qu'un spectre le lui demande ? (...) Amour ou haine. Désir ou envie. Tout participe du même mouvement des lèvres et de la conviction que l'on y met⁴⁹¹.

La sous-voix de Shakespeare agit, à l'instar de celle des personnages précédents, comme une voix explicative, et dans ce cas de figure il s'agit d'expliquer un sentiment qui mérite une réflexion d'un philosophe : l'amour.

Bachi convoque également une autre sous-voix qui lui permettra de discuter de son écriture face au besoin du marché, celle de son éditeur Christian. La voix de son éditeur rythme le texte en y émergeant cinq fois ; cette voix semble fonctionner comme la conscience professionnelle de l'auteur-narrateur qui apparaît à chaque fois pour l'orienter et l'arracher à ses délires en lui rappelant son projet initial, celui d'écrire un roman de voyage sur la ville espagnole Grenade. La voix de l'éditeur est ainsi une voix qui motive et relance le désir d'écriture chez l'auteur-narrateur en lui indiquant les voies du succès :

- Il faudra que tu te livres, ajoute Christian. Suffit les constructions élaborées, les récits bouffés aux mythes ! Je veux de la chair, du sang, du cul !
- On en vendra combien ?
- Si tu fais bien ta Bardot, ça devrait décoller⁴⁹².

⁴⁹¹*Ibid.*, p.164-166.

⁴⁹²*Ibid.*, p.30.

Cette voix sait, toutefois, se faire sévère et tranchante comme celle du maître :

- Ça ne va pas du tout.
- Pourquoi ?
- Rassure-moi Salim, tu n'es pas en train d'écrire *Les Misérables*, ou, pire encore, *Sans famille*.
(...)
- Ne pense pas. Tout le monde se fout de la littérature. Les gens n'ont plus de temps pour ce genre de distraction. Il leur faut du prêt à consommer. Du vite lu, vite digéré, vite...je te laisse imaginer la suite. Tu les embrouilles là tu les mènes en bateau⁴⁹³.
- (...) Des pensées simples, tranchantes. Je ne sais pas, moi. T'es arabe, voilà le malheur ! tu ne peux pas donner dans le racial. Ça vend bien pourtant. Ça les émoustille. Ça les dérange tous, la haine à l'égard des ... euh, des tiens⁴⁹⁴.
- Suis les conseils du maître, et tu seras un homme riche⁴⁹⁵.

L'auteur-narrateur multiplie également des métadiscours en commentant à chaque fois ses propres stratégies scripturales et créatives, il remet alors en question l'aspect référentiel absolu de son personnage Christian : « Christian ne parle jamais ainsi. Mais il faut bien le faire exister, en tant que personnage. Le camper⁴⁹⁶ ». Cette connivence que partage l'auteur avec ses lecteurs à travers des métalèpses explicatives de sa propre opérationnalisation de la fiction, donne davantage de force à son pacte autofictionnel basé sur l'aspect oxymorique qui n'est plus tacite mais plutôt bien exprimé et même exhibé.

En outre, Bachi intègre dans son récit des sous-voix inconnues et parfois partiellement identifiables. En effet, dans le deuxième chapitre de son texte intitulé *Enfer*, Bachi insère d'abord onze lettres de reproches envoyées par des élèves de lycée, avec qui il a raté un rendez-vous en se déplaçant à Grenade, et il n'y mentionne que les initiales de leurs noms et prénoms et parfois seulement une seule initiale (C. M., V., P.J., C.O., A., ...), nous en citons l'une des lettres les plus courtes :

Vous dites dans une interview avec le nouvel observateur que « vous vous méfiez de la paroles des algériens en France », aurions-nous dû en faire autant ?

Personnellement je nous (sic) vous en veux pas de nous avoir fait faux bond

C.O.⁴⁹⁷

⁴⁹³*Ibid.*, p.41-42.

⁴⁹⁴*Ibid.*, p.42-43.

⁴⁹⁵*Ibid.*, p.114.

⁴⁹⁶*Ibid.*, p.113.

⁴⁹⁷*Ibid.*, p. 118.

Ensuite, vers la fin de ce même chapitre une voix complètement inconnue se manifeste et s'exprime en alternant prose et poésie au sein d'une typographie déconstruite :

Je la salue
d'une terre d'encre et de papier et de sang
baigné dans le ressac

*Qui tient le carnet de bord
de ma déroute ?
Qui donc enregistre mes vacillements ?
Je me souviens de l'arbre
de la douleur⁴⁹⁸*

Avec cette voix inconnue qui semble être celle d'un homme, le lecteur est dans la confusion totale : s'agit-il de la voix principale de l'auteur-narrateur? Ou plutôt de celle d'un nouveau personnage, un brouillage narratif est alors installé. En effet, aucune indication n'est donnée sur l'identité de cette voix, ni sur le contexte dans lequel elle résonne qui nous permettra de l'identifier.

Dans les deux cas de figure (lettres d'élèves et voix inconnue), Alain Rabatel parle de stratégie de sur-énonciation puisque les « je » utilisés sont « vidés de toute référence pertinente à leur contexte de production ⁴⁹⁹», Bachi opte donc pour « des formes de désinscription énonciative dans lesquelles le locuteur citant (narrateur) représente un énoncé du locuteur cité (personnage) en effaçant son dire, ou en limitant ce dernier à des îlots textuels, ou encore en effaçant certaines marques de rapport ⁵⁰⁰». Et, dans le cas des autres voix citées il s'agirait d'une stratégie de *sous-énonciation*⁵⁰¹ dans laquelle le narrateur (énonciateur-sujet) s'efface au profit des personnages secondaires et de leur point de vue. Il ne faut pas perdre de vue que ce type d'effacement énonciatif n'est qu'une stratégie encourageant la perspective dialogique. La stratégie de sous-énonciation d'Alain Rabatel acquiert diverses appellations chez différents théoriciens, nous citons entre autres deux appellations qui nous semblent intéressantes : la coénonciation d'Antoine Culioli⁵⁰² et l'hétérogénéité énonciative de Jacqueline Authier-Revuz⁵⁰³. Nous optons cependant pour

⁴⁹⁸*Ibid.*, p.131. (L'italique est de l'auteur).

⁴⁹⁹RABATEL, A., *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit. Tome 1 : Les points de vue et la logique de la narration ; tome 2 : Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2008, p.572.

⁵⁰⁰*Ibid.*, p.581. (Les termes entre parenthèses sont de nous).

⁵⁰¹*Ibid.*, p.581.

⁵⁰²CULIOLI, A., *Variations sur la linguistique : entretien avec Frédéric Fau*, Librairie Klincksieck, 2009, p.27-28.

⁵⁰³AUTHIER-REVUZ, J., « Hétérogénéité (s) énonciative (s) », *Langages*, V.19, n°73, 1984, p.98-111, art. en ligne : http://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1984_num_19_73_1167 (consulté le 14-09-2013).

l'utilisation du terme de coénonciation qui suppose la relation de partage et d'interaction avec l'autre dans un rapport dialogique.

Nous constatons par ailleurs que les sous-voix fictives, chez Bachi, suivent la logique du questionnement / réponse au sein d'une écriture analytique et anamnétique. La pluri-vocalité chez Bachi favorise l'édification d'un univers de délire où le « je » et le « tu » se confondent pour alimenter les tensions entre un « moi » qui se dissémine et un autre « moi » qui s'affiche avec des masques, l'effritement serait alors la seule alternative.

I.1.2. La pluri-vocalité : Le je/jeu des voix

A l'instar de Bachi, Delaume présente son roman comme un texte où la voix principale et les multiples sous-voix chantent en chœur. En effet, Delaume favorise également dans *Dans ma maison sous terre* une co-énonciation plurielle partagée entre deux pôles : Chloé et Théophile étant le pôle principal, et le second est représenté par la voix des morts « ressuscités ».

La première voix qui apparaît dans *Dans ma maison sous terre* est celle du personnage Théophile⁵⁰⁴ qui semble co-énoncer le récit, à part égale, avec la voix principale de l'auteure-narratrice Chloé. En effet, cette voix semble être celle du guide et du psychanalyste, une voix sage et réconfortante, accompagnant l'auteure-narratrice dans sa quête de soi et de la vérité au sein d'un cimetière quasi-fantastique et aux dispositifs numériques. La voix de Théophile est présente tout au long du texte entretenant des dialogues avec l'auteure-narratrice ; d'ailleurs Delaume lui consacre trois parties du récit qu'elle intitule ainsi : « Vie Théophile1 », « Vie Théophile2 », « Vie Théophile3 » et « Vie Théophile fin ».

C'est cette même voix qui oriente et définit les règles de la narration au sein d'un cimetière inconnu en orientant l'auteure-narratrice vers la voie du pardon : « Préservez la grand-mère, enterrez le passé, soignez la narration. Digérez votre mère, aussi. Sa parole je vous en prie⁵⁰⁵ ». Cette voix co-principale incite l'auteure-narratrice à abandonner la voie de la vengeance puisqu'elle est souvent stérile :

⁵⁰⁴ Nous avons consacré une étude détaillée à ce personnage dans la deuxième partie.

⁵⁰⁵ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.201.

On ne se venge pas des morts et encore moins sur eux. Aucune prise possible. Non aucune prise, Chloé. Les morts, ils nous échappent, même quand on vit avec. Même quand on les comprend, surtout quand on est seul à entendre leur chant. Nous serons toujours victimes de leurs premiers secrets⁵⁰⁶.

Théophile lui conseille alors de transformer son désir de vengeance en un jeu avec les morts et installe dès le début du roman un principe de pluri-vocalité où le « je » entre en jeu avec les « je » de morts au sein d'une symphonie sombre :

Le jeu des morts a été inventé par Sozick D. en novembre 81, afin d'agrémenter le trajet. Choisir une sépulture ; détailler les indices, offrandes, plaques, inscriptions. Puis composer une vie, cinq étapes plus la fin. Maman était très douée, moi je trichais souvent, ils se suicident tous. Théophile préférerait que j'y joue à nouveau. Avec les autres morts, avec les morts des autres. Comme ça on serait certain d'imaginer des choses et ce serait plus léger, me chuchote Théophile, ça changerait du plomb qui corne vos intentions. Une variation du jeu des morts, une narration inoffensive⁵⁰⁷.

Ce n'est pas moi qu'il faut battre, vous vous trompez de carte, il est temps de piocher au jeu de cette famille⁵⁰⁸.

L'auteure-narratrice décide alors de s'adonner à ce jeu, et engage au début de son récit un dialogue avec une voix-absente, celle de la mort, en lui envoyant une lettre, intitulée « Correspondance », et s'adressant à elle en ces termes :

Chère Madame la Mort,
Nous ne nous sommes pas quittées en très bons termes, ce que je regrette sincèrement. Votre refus de valider ma treizième tentative de suicide lors de l'hiver 2004 m'avait laissée aussi désemparée que stupéfaite.(...)Vous m'avez forcée à survivre, et cela depuis le début⁵⁰⁹.

L'originalité de Delaume, à ce niveau, est le fait de créer un dialogue, certes univoque, mais avec une voix off, celle de la mort. Cette correspondance fait justement exister une voix absente et imprévisible au cœur de la diègèse, en lui donnant une dimension substantielle. En tentant de se suicider à treize reprises mais sans succès, l'auteure-narratrice finit par se familiariser avec cette présence-absence personnifiée : « vous m'êtes si familière que je pourrais vous dire tu⁵¹⁰ ».

⁵⁰⁶*Ibid.*, 201.

⁵⁰⁷*Ibid.*, p.21.

⁵⁰⁸*Ibid.*, p.36.

⁵⁰⁹*Ibid.*, p.15.

⁵¹⁰*Ibid.*, p.16.

Ensuite, le jeu avec les morts est enclenché : « C'est alors que l'histoire s'est mise à commencer⁵¹¹ ». Delaume consacre six chapitres aux voix des défunts qui racontent tour à tour leurs histoires. Nous retrouvons d'abord la sous-voix de Clotilde Mélisse⁵¹² qui ne s'exprime cependant pas avec le pronom personnel « je », mais son histoire est plutôt rapportée par les co-énonciateurs principaux, Chloé et Théophile qui l'ont téléchargée sous forme de vidéo. Cette sous-voix exprime sa passion pour la musique au point de vouloir accompagner sa biographie de défunte d'une note musicale : « elle aurait préféré Clotilde qu'il y est de la musique, sa musique intérieure⁵¹³ ». Clotilde Mélisse est aussi écrivain et « ses textes sont accessibles partout. A un clic du client, à égalité avec les auteurs formatés (...) dans n'importe quelle librairie, elle est téléchargeable. Clotilde a fini libre, totalement autonome⁵¹⁴ ». Cette sous-voix est celle d'un moi ambitieux de l'auteure-narratrice auquel elle voudrait faire face dans un futur inconnu.

La deuxième sous-voix que nous présente l'auteure-narratrice est celle de Mlle B. (-), une morte inconnue sans inscription sur sa tombe : « La pierre est érodée. Ci gît Mlle B., c'est tout ce qu'on lit. On ne sait pas qui c'est, me susurre Théophile. Ses mots restent en suspens, prisonniers dans un chant de givre⁵¹⁵ ». Au côté de Théophile, l'auteure narratrice écoute la chanson de cette morte non identifiée :

*Je ne suis personne
On m'a oubliée
Quand vient l'automne
Aux tombes éventrées
Je suis la fille du réverbère
Mes joues sont vernies roses poussière
Je ne suis personne
On m'a oubliée
Soustraite en somme
Parenthèse rouillée
Je suis un voyage à Cythère
Réduite à une croix en fer
Je ne suis personne
Le vent est glacé⁵¹⁶.*

La répétition de l'expression « je ne suis personne » fait transparaître un vécu très familier chez l'auteure-narratrice qui représente à travers cette sous-voix un état d'âme qui pèse lourd sur son existence, celui de la perte d'identité. La voix principale est à cet effet

⁵¹¹ *Ibid.*, p.13.

⁵¹² Nous avons consacré une étude détaillée à ce personnage dans la deuxième partie.

⁵¹³ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.26.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p.29.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p.37.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p.38.

disséminée sous cette sous-voix inconnue, et cette méconnaissance accorde justement à cette sous-voix un aspect énigmatique et mythique.

La troisième sous-voix qui émerge dans le texte de Delaume, est celle de la chanson *Un scandale dans la famille* de Sacha Distel, en passant par sa tombe « Sacha Distel(1933-2004)⁵¹⁷ » Chloé et Théophile écoutent sa chanson racontant l'histoire d'un jeune homme qui ne parvenait pas à se marier car son père lui révèle que toute les filles de son village sont ses sœurs et même celles du village à proximité le sont aussi ; accablé par cette nouvelle, il raconte son malheur à sa mère :

*Sa mère se met à rire
Et lui dit : Ne t'en fais pas
Ton père n'est pas ton père
Mais ton père ne l'sait pas*

*Oh Mama, quel bonheur
Quel grand bonheur pour moi
Oh Mama quel scandale
Si papa savait ça⁵¹⁸.*

Cette sous-voix figure dans un chapitre qui à la différence des cinq autres chapitres évoquant la vie du défunt, ne comporte que la mention des auteurs, « Scandale dans la famille. Paroles : Maurice Tézé. Musique : Slim Henri Brown et Huon Donaldson.1965. Titre original: *Shame and Scandal in the Family* », et la citation intégrale des paroles de la chanson.

La sous-voix de Sacha Distel avec son intertexte chansonnier, résume d'une façon ironique et même ludique l'histoire familiale tragique de l'auteure-narratrice, d'ailleurs Sacha Distel est le chanteur préféré de sa mère qui, en voulant naturaliser son mari (le père de la narratrice), lui propose le prénom Sacha, mais que l'administration française finit par refuser. L'auteur-narratrice pensait que sa mère aurait pu tout lui dire : « Elle me doit des explications, peut-être juste une chanson⁵¹⁹ » car selon elle « maman, elle, elle savait. *Ton père n'est pas ton père* elle le savait très bien. Qu'elle m'ait appris cette chanson, celle-là plutôt qu'une autre, une autre de Sacha Distel, je trouve déjà ça très suspect⁵²⁰ ». Et de

⁵¹⁷ *Ibid.*, p.51.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p.53.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p.137.

⁵²⁰ *Ibid.*, p.75.

cette chanson l'auteure-narratrice tirera la ritournelle « *Ton père n'est pas ton père et ton père ne l'sait pas* » qui va scander tout le récit.

Cette sous-voix de l'intertexte chansonnier renvoie l'auteure-narratrice à son enfance où les paroles de cette chanson résonnaient dans tous les coins de sa maison, en la présence même de son père ; ce souvenir est, toutefois, tellement flou que la narratrice se demande si ce n'est pas un faux souvenir : « Est-ce une scène inventée ou pas, je suis petite et nous sommes trois à reprendre *Scandale dans la famille*. Est-ce une scène inventée ou pas, du temps de Selim ou de Sacha mais pas de Sylvain nous rions, rions à gorge déployée⁵²¹ », et elle ajoute : « *Ton père n'est pas ton père* entonné par nous trois mais quel âge avais-je donc, puis-je en être certaine, comment me certifier que j'ai vraiment tout vu, que rien n'est fabriqué pour la cause fictionnelle⁵²² ». Le doute qui envahit la narratrice émane du fait, qu'enfant, elle ne comprenait pas les paroles :

J'ai très nettement la sensation que je ne saisis pas les paroles, je les répète mécaniquement, il s'agit d'une imitation. Je singe le ressenti des grands, je partage avec mes parents l'hilarité engendrée par une grosse blague colonialiste. Le chaloupé du calypso = une danse collective dans le salon. Je crois que nous sommes à Beyrouth. Peut-être en banlieue parisienne⁵²³.

La mémoire de l'auteure-narratrice, malgré la confusion, se fixe alors sur un souvenir : « le duo j'en suis sûre, c'est précis dans mon crâne, ma cervelle restitue le chant clair de la mère, j'y perçois aujourd'hui une ironie pointue, tranchante aux entournares⁵²⁴ ». Son père chantait aussi avec eux, une scène qui montre l'ironie du destin :

Selim chante un peu faux, sa voix est d'un rauque velouté, il a encore au timbre cet accent libanais qu'il perdra par la suite. Ton père n'est pas ton père et ton père ne l'sait pas, il fait la chute en chœur et la mère s'en amuse, elle détache chaque syllabes, c'est un instant très gai, une vraie complicité⁵²⁵.

La sous-voix de Sacha Distel, énoncée à travers la chanson, est ainsi l'une des pierres angulaires autour de laquelle se tissent tous les questionnements de l'auteure-narratrice au sujet de son identité bafouée. Elle est donc une voix-déclat qui permet à l'auteure-narratrice de rembobiner la ficelle vers son passé et de chercher des détails sur la vérité qui a provoqué son drame familial.

⁵²¹ *Ibid.*, p.75.

⁵²² *Ibid.*, p.76.

⁵²³ *Ibid.*, p.75.

⁵²⁴ *Ibid.*, p.76.

⁵²⁵ *Ibid.*, p.77.

Ainsi, en poursuivant sa quête identitaire et sa conquête de la vérité, toujours au sein du cimetière, l'auteure-narratrice croise, une sous-voix d'un enfant mort très jeune, Tom (2000-2004)⁵²⁶ : « Je suis Tom. Je suis mort. Parfois je pense avec mes mots à la culpabilité rosse qui doit tennailler ma maman. Je suis tombé de haut parce qu'elle dormait un peu. (...) j'ai quatre ans et demi mais pour l'éternité ⁵²⁷ ». La sous-voix de Tom se présente comme une représentation renversée de l'histoire dramatique de l'auteure-narratrice, car en effet dans le cas de Tom ce n'est pas l'enfant qui perd ses parents comme c'est le cas du personnage autodiégétique Chloé, mais c'est ce sont plutôt les parents qui sont amputés de leur enfant : « Quand je suis mort ma mère a perdu bien des choses et elle l'a raconté. Le cheminement du deuil, elle s'est penchée dessus⁵²⁸ ».

Remarquons également que cette sous-voix évoque seulement la relation enfant/mère et fait passer sous silence la présence de la figure paternelle, et c'est là encore un point commun avec l'histoire de l'auteure-narratrice qui commence sa quête par la tombe de sa mère et qui tout au long du récit n'attend que l'émergence de la voix maternelle au milieu d'une multitude de voix de défunts, une voix qui a le pouvoir de tout lui expliquer au sujet de son identité bafouée : « Ce que je fais ici, c'est rester sur cette tombe,(...) dedans il y a ma mère, et le grand-père dessus⁵²⁹ ».

Le deuxième renversement opéré par Delaume, est le fait que dans l'histoire de Tom, c'est la maman qui écrit une histoire sur la mort de son enfant au sein d'un univers de vivants et non pas l'enfant (l'auteure-narratrice) qui écrit l'histoire de la perte de ses parents au milieu de morts : « Parce qu'il n'y a pas de mots pour désigner une femme amputée de son enfant, beaucoup en font des livres. Maman vit dans celui écrit par une vivante entourée de vivants. Certains voudraient qu'elle crève de n'être pas réelle ⁵³⁰ ». La sous-voix de Tom est à cet effet la voix du renversement des situations, une manière que Delaume de faire de l'autofiction expérimentale. En effet, cette sous-voix lui permet de se projeter dans une situation créée et d'imaginer d'une part l'amertume d'une mère perdant son enfant, et de l'autre le sort de cet enfant arraché à la vie précocement, Delaume pense alors qu'il serait plutôt heureux :

⁵²⁶*Ibid.*, p.59.

⁵²⁷*Ibid.*, p.59.

⁵²⁸*Ibid.*, p.60.

⁵²⁹*Ibid.*, p.7.

⁵³⁰*Ibid.*, p.60.

Ici je suis heureux, bien plus heureux qu'avant. Ici je peux dire et faire ce qui me plaît. Alors mon rire s'accroche aux cheveux du fossoyeur, il traverse les haies, secoue doucement le buis, soulève la jupe d'une veuve, caresse la joue d'une quelconque orpheline. Je suis Tom, je suis mort. Et à jamais ici je fais le saut de l'ange⁵³¹.

La vie de Tom après la mort est donc une projection autofictionnelle de soi qui permet à la narratrice d'expérimenter la mort avant le jour *J*, où elle découvre que toute son identité n'était qu'une fiction. D'ailleurs, la date du décès de Tom est en 2004 qui est la date même où elle apprend, par le biais d'une cousine, la nouvelle qui a tout changé dans sa vie :

2004. C'était quelque chose comme Avril, le rendez-vous était sur les Champs-Élysées(...) ma cousine maternelle, je m'en étais débarrassée comme j'avais fait avec les autres(...) ma cousine, donc, alors m'a informée avec un sourire désarmant de bonne foi qu'elle avait eu, par la grand-mère, *une bonne nouvelle qui va te faire plaisir*. Il est vrai Théophile que tout est flou après. *Sylvain n'est pas ton père = une bonne nouvelle qui va te faire plaisir*⁵³².

Imaginer une mort précoce de soi-même (représenté par Tom) avant la découverte de la nouvelle dramatique révèle ainsi les souhaits inconscients (ou consciemment construits) de l'auteure-narratrice de changer certains détails dans sa vie, seule l'écriture hybride des possibles impossibles pourrait alors lui assurer une telle expérience.

Delaume révèle alors, au travers des propos de Théophile, que les sous-voix des morts sont sélectionnées selon les points communs qu'elles entretiennent avec le vécu de l'auteure-narratrice, lorsqu'elle introduit la voix du personnage Mérédith P. (1914-1942)⁵³³ :

Elle est de votre race me promet Théophile, vous avez, vous verrez, beaucoup de points communs. De l'amour de sa mère s'est faite une chanson qui fut très populaire l'année où elle est morte. Emportée par la foule ou bien par une grosse corde, ce n'est pas précisé mais elle repose ici⁵³⁴.

Le premier point commun entre Mérédith P. et l'auteure-narratrice est celui du rapport qu'entretiennent toutes les deux avec la mère par le biais de l'écriture et de la composition. En effet, l'auteure-narratrice écrit un livre qui, en apparence, veut se venger de sa grand-mère mais qui est en réalité un appel à retrouver la mère, ce livre est d'ailleurs celui des chants des morts c'est-à-dire que la musique est un élément nodal dans son écriture ; de même Mérédith P. écrira une chanson parlant de l'amour qu'elle porte à sa mère. Et le chant de Mérédith P. fait transparaître ce manque de la mère :

⁵³¹ *Ibid.*, p.60.

⁵³² *Ibid.*, p.42-45.

⁵³³ *Ibid.*, p.79.

⁵³⁴ *Ibid.*, p.79.

*Maman a trop dansé au parquet du pavé
Rutilante sous ses eaux fut la piste
Maman m'a avorté à force de tournoyer
Ça tricote sévère chez les artistes
Maman s'est érodée sous les notes orchestrées
J'suis la fille de l'accordéoniste
Maman s'est effondrée et toute seule m'a laissée
Je déteste les boîtes à musique⁵³⁵*

Le deuxième point commun est celui du rapport de Mérédith P. avec son père, dominé par le rejet, la violence et la colère :

*Papa a trop joué pistons et gueulescassé
Balançant son dernier tour de piste
Papa m'a éructée fond de vulve laminée
C'est souvent si précoce les artistes
Papa a explosé ses bras en sont tombés
J'suis la fille de l'accordéoniste
Papa a guerroyé le cœur désaccordé
Je déteste les boîtes à musique*

A travers la sous-voix de Mérédith P. l'auteure-narratrice chante douloureusement son rapport très perturbé avec ses parents, cette sous-voix exprime sa colère et sa souffrance face à un vécu amer : « Quelque chose de très triste, et puis de la colère qui agit comme un drone. Ça fait ça dans ma tête pendant que je l'écoute, pendant que je l'entends, la chanson de cette morte amputée jusqu'à son nom de famille⁵³⁶ ». Suivant les conseils de son guide spirituel, Théophile, en tentant de faire le deuil et de retrouver la paix à travers l'histoire des autres morts, l'auteure-narratrice aperçoit la difficulté d'une telle thérapie « Je dis à Théophile que maintenant j'ai trop froid, que le malheur des autres n'est pas un cataplasme. Au moins elle connaissait son père. Théophile tique un peu, peut-être espérait-il me faire réaliser que moi j'étais vivante. Mais tellement incomplète⁵³⁷ ».

Au cœur de ce chant de souffrance l'auteure-narratrice parvient à entendre une sous-voix qui n'appartient pourtant pas au monde des morts mais bien au contraire à celui des vivants, c'est donc une exception faite au pacte tissé entre Théophile et elle, celui d'écouter exclusivement les chants des morts. En effet, en arrivant à la tombe d'une certaine

⁵³⁵*Ibid.*, p.80.

⁵³⁶*Ibid.*, p.81.

⁵³⁷*Ibid.*, p.81.

« Marguerite Duchambron (1949-2005)⁵³⁸», l'auteure narratrice n'entend aucun chant de la défunte :

Lorsque je tends l'oreille, c'est la plainte de celle qui lui a survécu qui s'agrippe aux tympanes jusqu'à les transpercer. Un cancer du sein droit a mangé Marguerite, Ursula reste seule amputée de son amour. Alors son chagrin la garrotte, un chagrin devenu sec, les larmes ont tant coulé que ses yeux sont plus pâles (...)⁵³⁹.

La narratrice autodiégétique de *Dans ma maison sous terre* entend donc la voix d'Ursula, une femme vivante qui était liée d'amour avec la défunte Marguerite : « La douleur d'Ursula résonne dans le cimetière, j'ignorais jusqu'alors qu'il pouvait être possible d'ouïr le chœur déchirant de ceux restés en vie, seule la voix des morts venait à moi, lors de toutes ces promenades à travers leur maison⁵⁴⁰ ». La sous-voix d'Ursula est celle du cri d'une perte tout comme celle de l'auteure-narratrice qui arrivait, selon Théophile à parvenir au cimetière et à le tétaniser : « Théophile me confie qu'il y a des années il m'entendait souvent, que le granit des tombes parfois s'en fissurait. C'était un flot brutal, le cri des orphelines, une seule note maintenue qui giclait en larsen⁵⁴¹ ». Et en décrivant l'état d'âme d'Ursula, l'auteure-narratrice semblerait parler d'elle-même : « (...) psalmodie d'une vivante réduite à n'être plus qu'un phrasé de souffrances, brutes et tranchantes⁵⁴² ».

La sous-voix d'Ursula et non pas de Marguerite, brouille les frontières entre les deux univers des morts et des vivants, elle témoigne de l'existence d'âmes vivantes-mortes, comme celle de l'auteure-narratrice, qui souffrent plus que les âmes enfouies dans la terre. Cette voix est donc un cri d'une âme amputée de personnes chères et d'un cœur enterré vivant.

Par ailleurs, Delaume exploite à l'extrême la plurivocalité dans un chapitre intitulé *Témoignages*⁵⁴³ où vingt-cinq voix inconnues, féminines et masculines, témoignent de la perte d'un être cher. L'enchaînement et l'enchâssement de ces sous-voix traitant toutes de la mort, survenue pour différentes raisons, chez des proches, provoquent une cacophonie qui déconstruit le texte dans sa cohésion et sa cohérence textuelles. Ces vingt-cinq voix

⁵³⁸*Ibid.*, p.109.

⁵³⁹*Ibid.*, p.110.

⁵⁴⁰*Ibid.*, p.111.

⁵⁴¹*Ibid.*, p.111.

⁵⁴²*Ibid.*, p.112.

⁵⁴³*Ibid.*, p.171.

utilisent toutes des *je* dépourvus de référence spécifique à leur contexte de production, Delaume adopte dans ce cas de figure, à l'instar de Bachi, une stratégie de sur-énonciation. Tandis que les autres sous-voix, citées ci-dessus, entretiennent avec la voix principale une relation de sous-énonciation et de co-énonciation.

Les sous-voix qui co-énoncent avec la voix principale dans *Dans ma maison sous terre* représentent donc l'ensemble de l'histoire de Chloé Delaume « peuplée de fantômes aux draps tirés d'un fil retors et translucide⁵⁴⁴ », ces histoires bien tissées « en filigrane retracent les contours des spectres familiaux, reproduisent leurs chuintements⁵⁴⁵ ».

I.1.3. La pluri-vocalité : effraction/ implosion de soi

A l'instar de Delaume et de Bachi, Arcan présente son roman *Folle* comme un texte polyphonique où les voix qui y émergent font de l'ombre à la voix principale et arrivent à la mettre à l'écart de son discours.

Nous remarquons surtout qu'Arcan fait co-énoncer son récit avec une pluralité de voix qui se manifestent en une répétition très remarquable. Elle use ainsi de l'anaphore pour mettre en exergue l'aspect dialogique de son discours. En effet, l'anaphore rhétorique comme toute forme de répétition a comme valeur l'amplification et la mise en exergue d'une idée ou d'une signification donnée. Elle fonctionne dans ce sens comme une « référence ostensive⁵⁴⁶ » en attirant l'attention du lecteur et en le gardant éveillé. De plus, la répétition a souvent pour objectif de rendre présent à l'esprit l'objet du discours, c'est pour cette raison qu'elle est définie comme figure de présence dans le *Traité de l'argumentation*⁵⁴⁷.

Les sous-voix dans *Folle* s'affichent donc dans un processus de répétition qui vient scander sans cesse le récit. Nous relevons quatre sous-voix qui s'affichent ostentatoirement à travers des anaphores : la sous-voix du grand-père, de l'amant, de la tante et de la mode. Ces quatre sous-voix sont représentées par les expressions anaphoriques suivantes : « mon

⁵⁴⁴DELAUME, Ch., *La règle du jeu, op. cit.*, p.12.

⁵⁴⁵*Ibid.*, p. 12.

⁵⁴⁶ BONHOMME, M., *Pragmatique des figures de style*, Paris, Champion, 2005, p.112.

⁵⁴⁷PERELMAN, C. et L. OLBRECHTS-TYTECA (6^e éd.), *Traité de l'argumentation*, Bruxelles, Éditions de l'Université, 2008, p.236.

grand-père disait », « selon ma tante », « tu me disais » et des expressions impersonnelles telles que : « *on entend dire que* », « on dit que » ou « il est dit que ».

La première sous-voix qui domine tout le récit est celle du grand-père, une sous-voix qui semble parasiter l'auteure-narratrice jusqu'au point de l'aliéner. En effet, la sous-voix du grand-père accompagne le personnage autodiégétique tout au long du récit, et donne l'impression d'être son double-conscience, une perspective que nous avons exploitée en détails dans la deuxième partie⁵⁴⁸. Le grand-père est décrit dans le texte comme l'unique détenteur de la parole au sein de la famille : « Seul mon grand-père avait le droit de parole dans la famille ; mon grand-père avait tout simplement une voix et elle s'élevait au-dessus des autres⁵⁴⁹ ». Arcan semble donc faire perdurer cette tradition familiale et élève, dans son texte, la voix de son grand-père au-dessus de la sienne, il ne s'agirait pas alors d'une co-énonciation mais plutôt d'une sur-énonciation qui fonctionne comme un effacement et un écartement de la voix principale, celle de Nelly, l'auteure-narratrice. En effet, l'auteure-narratrice explique que cet effacement du discours est une vraie tradition familiale qui n'encourage pas la parole mais la citation : « Pendant toute mon enfance, mon père ne parlait qu'au nom de son père, il disait toujours mon père a dit ceci et mon père a dit cela, en plus il levait les yeux au ciel quand il parlait et on ne savait jamais vraiment à qui il s'adressait, mon père ne parlait pas, il citait⁵⁵⁰ ».

La plurivocalité chez Arcan s'appuie à cet effet sur le principe de citation, en commençant par celle de son grand-père qu'elle convoque pour expliquer tout type de phénomène de son vécu : « **mon grand père disait** que voir Dieu rendait aveugle au reste⁵⁵¹ », « **mon grand-père disait** qu'entre les hommes et les femmes, un espace très grand avait été prévu par Dieu pour lui-même⁵⁵² », ou encore : « **mon grand-père a dit** un jour que le Mal venait de l'impondérable dans l'œuvre de Dieu, aujourd'hui je sais qu'il parlait de l'amour⁵⁵³ » ; cette anaphore « mon grand-père disait » rythme ainsi tout le texte de *Folle* et marque son aliénation dans son propre discours, elle lègue ainsi la parole à son grand-père et s'efface derrière ses citations.

⁵⁴⁸Nous vous renvoyons à la page numéro 281.

⁵⁴⁹ARCAN, N., *Folle, op.cit.*, p.139.

⁵⁵⁰*Ibid.*, p.139-141.

⁵⁵¹*Ibid.*, p.47. (C'est nous qui soulignons).

⁵⁵²*Ibid.*, p.81. (C'est nous qui soulignons).

⁵⁵³*Ibid.*, p. 63. (C'est nous qui soulignons).

Arcan utilise donc le discours rapporté au style indirect pour camper les différentes sous-voix dans son récit ; et à la différence de Delaume e de Bachi, le « je » n'est accordé qu'à la voix principale. Nous retrouvons alors comme deuxième sous-voix, celle de l'amant français à qui est destiné tout le texte de *Folle*, il est donc l'unique narrataire. La voix de l'amant est cependant évoquée constamment en opposition avec celle de l'auteure-narratrice :

Tu détestais mon habitude d'invoquer le pire dans tout, le pire dans les fous rires et dans les chasses à l'homme autour d'une table quand l'un veut chatouiller l'autre (...) Tu détestais mon défaitisme qui s'opposait à ton colonialisme, par contre tu aimais que mon livre se soit bien vendu en France, c'était le signe que j'étais sortie du troupeau. Tu détestais ma façon de faire des reproches mais tu aimais que les Français aient aimé mon livre (...) Tu n'aimais pas mon livre mais tu aimais mon succès, pour toi il n'y avait pas de liens entre les deux. En moi tu voyais une porte ouverte, tu te voyais à ma place⁵⁵⁴.

L'auteure-narratrice évalue sa relation avec son amant en passant sa personnalité au crible du jugement de ce dernier et active, dans ce sens, la combinaison dévalorisation/valorisation représentée par les verbes *détester* et *aimer*. Elle constate alors, à travers ce processus de miroitement, que sa relation amoureuse est d'abord basée sur son succès et qu'elle est dans une voie d'engloutissement. En effet, les points de vue des deux amants ne sont pas compatibles surtout concernant l'acte d'écriture :

Un jour tu m'as dit que tu voulais publier le plus rapidement possible pour être le premier à parler de sites pornos dans un roman, il te semblait que c'était là une innovation qui te ferait connaître. Pour toi, écrire voulait dire mettre à jour, ça voulait dire suivre l'actualité et avoir l'exclusivité. Tu écrivais dans la déformation professionnelle. Tu n'aimais pas que je te dise que dans cette fine pointe technologique qui reproduisait par le travail de pixel la réalité ne se trouvait rien de bien nouveau, qu'en fait on y trouvait que le plus vieux métier du monde⁵⁵⁵.

L'écriture est ainsi un point nodal dans la relation de l'auteure-narratrice avec son amant et l'opposition des deux points de vue revient ponctuer sans cesse le récit : « On avait chacun nos conceptions de l'écriture. Pour toi écrire voulait dire surprendre tout le monde par des idées nouvelles sur des sujets tabous et pour moi, prendre le temps de ne plus être attendue⁵⁵⁶ ». La sous-voix de l'amant est à cet effet une sorte de miroir qui rappelle à l'auteure-narratrice son manque, ses défauts et surtout sa folie, elle se souvient alors du discours qu'a tenu son amant le jour de leur rupture :

⁵⁵⁴ ARCAN, N., *Folle*, *op. cit.*, p.143.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p.53.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p.167-168.

On a parlé pendant plus de deux heures où il a beaucoup été question de mes difficultés, de ma personne détestable et déréglée ; selon toi, je devais guérir avant d'espérer quelque chose de la vie. On a aussi parlé d'incompatibilité et de divergence de points de vue ; pour être bien ensemble, il aurait fallu se ressembler davantage⁵⁵⁷.

L'auteure-narratrice semble cependant être aliénée en amour, et sa dévalorisation de soi ne fait que s'accroître : « Je te donnais raison sur tout, si j'avais été toi, je ne me serais pas supportée plus de deux mois, je me serais quittée bien avant ça...c'est la mort fixée au jour de mes trente ans qui m'a tenue, au fond, en vie si longtemps⁵⁵⁸ ». Les oppositions se révèlent alors au profit du point de vue de l'amant :

(...) tu disais que les femmes étaient faites pour installer leur force d'inertie à travers les détonations en retenant les hommes dans leur foyer au moins pendant la nuit. Moi je plaçais les femmes dans ce qu'elles auraient dû être. Par rapport à la théorie, la mienne était un peu faible parce que tu étais dans l'affirmation des faits et moi dans la mythologie⁵⁵⁹.

La sous-voix de l'amant est aussi une voix de réflexion qui permet à l'auteure-narratrice de découvrir certains phénomènes expliqués selon un point de vue différent, et étant toujours cité par l'auteure-narratrice, il s'exprime par exemple au sujet des médias :

Selon toi, le monde des médias ressemblait beaucoup à celui de la prostitution, les journalistes étaient comme des clients qui aiment découvrir la chair fraîche, quand ils tombaient sur un nouveau jouet, ils le mettaient en circulation, ils se le passaient entre eux⁵⁶⁰.

Ou encore il donne sa conception de la relation du monde contemporain avec la pornographie :

Selon toi, notre époque en était une de pornographie et il fallait l'assumer comme on assume les grands changements climatiques, pour ça il fallait faire nos adieux aux derniers balbutiements du pape. Il fallait aussi faire sortir le diable du monde. Selon toi la pornographie faisait partie du quotidien, elle était même prescrite par les médecins⁵⁶¹.

La relation fusionnelle qu'entretient la narratrice avec son amant, même dans la divergence, développe chez elle un discours parfois délirant, celui de la peur et de la non

⁵⁵⁷ ARCAN, N., *Folle, op. cit.*, p.202.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p.202.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p.84.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p.54.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p.98.

cohérence : « On peut également se demander si, depuis que j'ai peur de la face cachée des choses et de ta présence que je pourrais y découvrir, les arbres poussent toujours sur le Mont-Royal⁵⁶² ». De plus, la communication ou peut-être même l'excès de communication entre les deux amants les a conduits vers la rupture : « Tous les deux on parlait trop. On étalait notre dedans, on se montrait notre laideur intérieure, c'était peut-être une façon de brandir les armes et de pousser l'autre à battre en retraite⁵⁶³ ».

Toutefois, Arcan réserve à la sous-voix de l'amant une place de prédilection dans son roman. En effet, cette sous-voix co-énonce le récit avec la voix principale à travers toujours le procédé de la citation, et elle est aussi une sous-voix qui accroche et réfute constamment celle de l'auteure-narratrice et projetant de ce fait cette dernière dans un processus permanent de remise en question de soi jusqu'à l'obsession.

En outre, nous relevons une troisième sous-voix qui marque aussi tout le texte de *Folle*, celle de la catomancie révélée à travers les tarots de la tante de l'auteure-narratrice. La voix de la cartomancie revient sans cesse dans le roman pour rappeler à la narratrice la fragilité de son destin et même son inexistence face à un futur invisible :

Les tarots de ma tante étaient impressionnants, ils avaient la taille d'un agenda. Bien souvent leur dimension l'embarrassait parce qu'elle n'arrivait jamais à les lire en ma présence, leur grosseur ne donnait pas le change. (...) mon absence ne fonctionnait pas mieux que ma présence. Devant moi leur dimension finissait par l'accuser, les cartes immenses se moquaient d'elle, avec moi elle souffrait de myopie⁵⁶⁴.

Ayant fixé la date de son suicide à la veille de ses trente ans, l'auteure-narratrice pense que c'est la raison pour laquelle son futur restait muet devant les cartes de sa tante, mais selon cette dernière un triste destin est tracé pour l'âme de sa nièce :

Selon ma tante mon nom pas plus que ma naissance n'ont pu s'inscrire dans le grand manuel du Destin et il était fort probable que Dieu ne soit même pas au courant de mon existence. Selon ma tante, ça me donnait du coup une liberté sans limites parce que j'échapperais au jugement dernier (...) par contre mon âme ne franchirait pas les portes du paradis, ni celles de l'enfer (...) ma tante n'avait pas peur pour ma vie mais pour l'au-delà de ma vie où une désolation éternelle pourrait m'attendre⁵⁶⁵.

⁵⁶² ARCAN, N., *Folle, op. cit.*, p.28.

⁵⁶³ *Ibid.*, p.96.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p.160

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p.162.

Cette sous-voix cartomancienne ne rassure guère l'auteure-narratrice mais elle lui confirme plutôt son caractère de femme effacée :

Très souvent au centre de mon jeu apparaissait la Tempérance où on voyait un homme mettre de l'eau dans son vin ; la Tempérance n'avait pas beaucoup de couleurs, en gros ça voulait dire que j'étais une personne effacée, diluée, nébuleuse. Selon ma tante l'effacement prenait chez moi un sens littéral, ce n'était pas une caractéristique mais un fondement, l'effacement était ma substance véritable.⁵⁶⁶

C'est donc dans le cadre de l'effacement que s'est construite la personnalité de l'auteure-narratrice et elle continue à mettre ce caractère en exergue dans son écriture en convoquant une multitude de sous-voix pour co-énoncer avec elle son récit et s'effacer derrière leur propre perception du monde.

La quatrième sous-voix qui révèle également l'effacement de l'auteure-narratrice jusqu'à l'aliénation est celle de la mode et de la société. Arcan représente ces deux sous-voix en exploitant des formes impersonnelles telles que « on entend dire que », « il est dit que » et « on dit que ». Toutefois, si cette formule impersonnelle relève du genre épideictique, qui est « à la fois le plus rhétorique de tous les genres et le moins argumentatif, le plus émotif et le moins décisionnaire mais nécessairement le plus figuratif », et vise « le rétablissement ou le maintien de la concorde, l'équilibre social ⁵⁶⁷ », elle fonctionne toutefois chez Arcan comme un élément de déstabilisation et d'effacement. En effet, les expressions impersonnelles « il est dit que » et « on dit que » représentent une manière d'effacement de l'énonciateur car la voix énonciative se dissout dans une instance non identifiée ou qui renvoie plutôt à une pensée commune. Les idées avancées requièrent alors une valeur de vérité partagée et deviennent donc incontestables puisqu'elles relèvent de la doxa. Arcan s'efface en effet dans son discours et met en scène un discours social auquel elle est totalement asservie.

Nous remarquons d'abord que l'auteure-narratrice se réfère au discours des magazines de mode pour définir les traits de féminité communément partagés : « **Tout le monde sait que** les visages ne sont beaux que si un trait du visage ne les enterre pas, c'est écrit dans **les magazines de mode**, que la beauté est avant tout une affaire de composition, que c'est

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p.161.

⁵⁶⁷ DANBLON, E., *L'Homme rhétorique : culture, raison, action*, Paris, éd. Du Cerf, 2013, p.95-99.

une histoire d'équilibre⁵⁶⁸». L'expression « Tout le monde sait que » permet à la narratrice d'avancer d'abord cette idée comme relevant d'une vérité socioculturelle largement partagée et donc évidente et incontestable, ensuite pour mieux l'argumenter elle cite « c'est écrit dans les magazines de mode » qui représentent une norme de référence de beauté. La voix narrative principale se dissout alors dans celle de la mode représentant une norme socioculturelle à laquelle le lecteur ne peut qu'adhérer.

L'auteure-narratrice multiplie ses références au discours de la mode pour parler de sujets divers, comme la prostitution ou encore la sexualité :

Sans doute que je n'ai pas cessé d'être une pute. **On entend dire** dans **les magazines de mode** que le métier de pute fait tomber toutes les barrières vers la compréhension des hommes, que les putes en savent plus que les autres femmes⁵⁶⁹.

Dans les magazines de mode, on dit que les femmes ne doivent pas obéir au moindre début d'érection de leurs hommes au nom de leur désir, on dit aussi que les femmes doivent représenter pour eux un défi en opposant une volonté propre faite de retenue et ce, pendant la première phase de la relation⁵⁷⁰.

Nous remarquons cependant que l'auteure-narratrice est totalement aliénée par le discours des magazines de mode qu'elle prend pour une référence incontestable. Et toujours dans la tradition de la citation et de l'effacement, l'auteure-narratrice évoque un sujet qui lui est très cher, celui du suicide :

À l'hôpital **il était dit que** chez les adolescents malades du monde occidental, il y avait celles qui voulaient se tuer par overdose d'aspirine et celle qui perdaient du poids jusqu'à l'inanition (...) A l'hôpital, **il était aussi dit** que les garçons se tuaient plus efficacement que les filles qui, elles, réussissaient rarement leur coup parce qu'elles avaient une conception trop romantique des façons de se tuer⁵⁷¹.

En somme, les anaphores rhétoriques « on dit que », « il est dit que » « il est prouvé que » et « tout le monde sait que » sont convoquées en tant que *pattern sociolinguistiques*⁵⁷² formalisés sous forme de patrons syntaxiques minimaux. Ces pattern sociolinguistiques retrouvent un écho dans l'esprit du lecteur puisqu'ils portent une dimension dialogique : leur forme impersonnelle intègre à la fois la voix de l'auteure-

⁵⁶⁸ ARCAN, N., *Folle, op. cit.*, p.159.(c'est nous qui soulignons).

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p.90. (C'est nous qui soulignons).

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 39. (C'est nous qui soulignons).

⁵⁷¹ *Ibid.*, p.15.

⁵⁷² MARGRI-MOURGUES, V., « L'anaphore rhétorique dans le discours politique. L'exemple de N. Sarkozy », *Semen* [En ligne], 38 | 2015, mis en ligne le 24 avril 2015, disponible sur : <http://semen.revues.org/10319> (consulté le 19.10.2015).

narratrice, celle des lecteurs et celle d'une communauté socioculturelle bien déterminée et le tout régi par des stéréotypes et représentations bien partagés.

Par ailleurs, selon Gilles Deleuze l'intégration de l'impersonnel dans l'écriture est un mode de création où l'écriture n'a pour objectif que de « porter la vie à l'état d'une puissance non personnelle⁵⁷³ », car la vie elle-même doit être perçue comme impersonnelle et créatrice⁵⁷⁴. Quand l'écriture se fait impersonnelle, l'écrivain emporte avec lui le lecteur au sein d'une expérience de la *Vie impersonnelle*⁵⁷⁵ dont ils reviennent « les yeux rouges, les tympan percés⁵⁷⁶ ». C'est donc dans cette même perspective qu'Arcan se lance dans l'expérimentation de l'impersonnel pour favoriser par son écriture une expérience d'implosion de ce type de pouvoir.

Arcan utilise donc le procédé de la plurivocalité avec un mode anaphorique pour semer du désordre dans son texte et représenter le vécu éclaté d'une jeune femme engloutie par la souffrance.

La stratégie de la pluri-vocalité, utilisée ostentatoirement par nos trois autofictionnalistes, vise à mettre en relief des tensions entre différents points de vue afin de renverser la dominance de la voix narrative principale et de restituer la vision totalisante du texte. Cette multiplicité des voix provoque un désordre textuel puisque la prise de la parole se fait d'une manière anarchique et imprévisible, et les voix se succèdent et se brouillent donnant l'effet d'un flottement et parfois de confusion. En effet, le lecteur passe d'une voix à une autre, d'un point de vue à un autre, sans aucune indication de la perspective qui dirige la narration. En outre, le jeu sur les pronoms (je/tu) notamment dans *Dans ma maison sous terre* et *Autoportrait avec Grenade* accentue le sentiment de flottement, d'ambiguïté et d'incohérence dans le système narratif. La plurivocalité est donc une forme de digression qui évince la linéarité du récit en introduisant des voix menant dans diverses bifurcations. Remarquons aussi que ces voix, qui sont souvent celles de personnages-narrateurs, ne font qu'étaler leurs impressions, leurs sentiments et ne racontent pas leurs histoires bien tissées à la manière des écrivains traditionnels. Cela pourrait être expliqué par le fait que cette

⁵⁷³ DELEUZE G. et PARNET C., *Dialogues*, Paris, Champs Flammarion, 1996, p. 61.

⁵⁷⁴ DELEUZE, G., *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 11, cité in AJI H., B. FELIX, A. LARSON et al., « *Mise en œuvre de l'impersonnel* », Presses universitaires de Rennes, 2009, art. en ligne : <http://books.openedition.org/pur/29913#ftn6> (consulté le 15-12-2013).

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 14.

multitude de voix n'est que le simulacre du monologue intérieur des auteurs-narrateurs qui se manifestent dans leurs récits à travers le foisonnement d'images et le désordre de la mémoire. La pluralité est dans ce sens une stratégie de déconstruction et de fabrication de l'informe au sein des textes autofictionnels visant à représenter un moi saccagé qui cherche à se reconstruire à travers une *hétéro-tautologie* pour reprendre le terme de Derrida.

I.2. Les emprunts : un enrichissement fragmentaire

I.2.1. Les emprunts scientifiques

Cet aspect de l'écriture qui produit un effet d'hétérogénéité discursive et de désordre narratif se manifeste, également au travers des emprunts scientifiques qui évincent la linéarité du récit en transgressant les normes hiérarchiques de sa structuration et en optant pour une logique d'anarchie et d'éclatement. En effet, les trois autofictionnalistes insèrent dans leurs textes une terminologie relevant de domaines scientifiques divers.

Nous retrouvons chez Arcan une terminologie liée aux deux domaines de l'astronomie et de l'astrophysique, elle y fait référence à chaque fois qu'elle évoque le père de son amant épris de cette science :

Ton père avait peur de la marche arrière de l'ordre de l'univers et c'est pour cette raison qu'il observait le ciel. Le cosmos abritait ses novae chéries et ses supernovae nées de ce qu'il appelait la "Catastrophe du Fer" qui représentait le moment de l'éclatement de la cohésion atomique des étoiles (...) En vérité les astres s'éloignaient de plus en plus les uns des autres (...) Dans le manque de proximité les astres pourraient entrer en un refroidissement⁵⁷⁷.

En parlant toujours du père de son amant, l'auteure-narratrice tient un discours savant sur l'astrophysique :

Il avait déjà abordé avec toi la question de la matière dégénérée à l'intérieur de laquelle les électrons se décrochaient de leurs atomes pour circuler de façon aléatoire, prouvant ainsi que la grande horloge cosmique se déréglaient et que l'univers s'en allait vers la décomposition. Il t'avait aussi parlé de la possibilité d'une multiplication incontrôlable de trous noirs, sorte de points de ténèbres qui

⁵⁷⁷ ARCAN, N., *Folle, op. cit.*, p.173.

entraînaient dans leur rotation trop rapide l'Espace et le Temps eux-mêmes et où l'univers pourrait finir par se résorber en entier.⁵⁷⁸

Les références à l'astronomie et à l'astrophysique sont très riches dans *Folle*, et l'auteure-narratrice semble comparer la naissance des étoiles et leur parcours de vie les destinant à l'explosion, à son histoire d'amour qui est née dans un bar portant le nom d'une étoile *Nova* et qui a eu une fin malheureuse entraînant l'auteure-narratrice dans un trou noir, celui de la dépression.

Le deuxième domaine scientifique que nous relevons dans *Folle* est celui de l'astrologie, une discipline fondée sur l'interprétation du destin des êtres humains en liaison avec le système solaire. Arcan y fait référence en parlant des tarots de sa tante qui n'arrivaient pas à lire son avenir. Certes les tarots relèvent de la cartomancie qui n'est pas scientifiquement reconnue en tant que domaine scientifique, mais elle fait néanmoins appel à l'astrologie dans certaines représentations des cartes. Ainsi, l'auteure-narratrice se livre à une description très détaillée de ces tarots et de leur fonctionnement interprétatif :

Sur les tarots il y avait des personnages portant des noms consacrés comme le Bateleur, le Pape, l'Impératrice, le Mat, l'Amoureux, la Mort, le Diable ou encore l'Ermite. J'aimais bien le Pendu parce qu'il était pendu par les pieds, parce que le monde se présentait à lui à l'envers et qu'il devait identifier les autres par leur chaussures, il représentait l'impasse, le cul-de-sac, il inspirait la pitié⁵⁷⁹.

Elle disposait devant moi quatre cartes en croix pour ensuite en placer une au centre ; la carte centrale était la plus importante car elle faisait le lien avec les autres, elle pouvait sauver la mise, elle pouvait également ruiner le jeu⁵⁸⁰.

A force d'observer les tarots de sa tante et d'écouter ses interprétations des différentes cartes, l'auteure-narratrice arrive à avoir une connaissance pertinente de la signification que dégagent certaines cartes, une connaissance que les non-initiés peuvent ignorer : « selon ma tante les représentations inquiétantes comme la Mort n'étaient pas toujours néfastes, ça dépendait des autres cartes, par exemple le Soleil pouvait très bien n'apparaître que pour mieux éclairer un malheur⁵⁸¹ ». Le thème de l'astrologie est également évoqué dans *Dans ma maison sous terre* :

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p.173.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p.160.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p.161.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p.160-161.

J'ai payé pour mon thème astral. Poisson ascendant Vierge. J'ai Saturne dans un coin mais je n'y crois pas trop. C'est de mon corps, que de mon corps, qu'il peut être question. Date et lieu de naissance du vieux moi et c'est tout. Ce dont j'ai besoin aujourd'hui, c'est de quoi est faite Chloé Delaume, apparue dans ce corps infiniment plus tard. Tellement plus tard que c'en est trop⁵⁸².

Le thème de l'astrologie chez Arcan et Delaume, est en relation avec leur crise identitaire : pour la première il s'agit d'un avenir invisible puisque sa mort est programmée d'avance dès l'âge de quinze ans, et chez la deuxième l'astrologie ne peut aussi rien lui révéler puisque elle a pris la décision de rejeter son « vieux moi » représentant Nathalie Dalain⁵⁸³ et de renaître en une Chloé Delaume.

Outre l'astrologie, Delaume intègre aussi dans son texte un discours médical relevant de l'anatomie et de la biologie organique. En effet, l'auteure-narratrice assise devant la tombe de sa mère commence à penser à la décomposition du corps après la mort et tient un langage truffé de mots scientifiques :

On ne vérifie pas à quoi ressemblent les morts une fois qu'ils sont rangés. On ne vérifie pas l'apparition de la tache verte au niveau des fosses iliaques, son extension qui finit par gagner progressivement toute la partie inférieure de l'abdomen. On ne vérifie pas la modification de la flore intestinale, la prolifération des mycètes, les altérations progressives du substrat. On ne vérifie pas si sous terre au bout de deux semaines apparaissent des mouches bleues⁵⁸⁴.

L'auteure-narratrice intègre aussi dans son texte une terminologie pharmaceutique :

Sur l'ordonnance la posologie de mon Abilify est passée de 5 à 10 mg. *Abify appartient à une famille de médicaments appelés antipsychotique (...) Il est utilisé chez les adultes pour traiter une maladie caractérisée par des symptômes tels que le fait d'entendre, de voir ou de sentir des choses qui n'existent pas, d'avoir une suspicion inhabituelle, des croyances erronées, un discours et un comportement incohérents et un retrait affectif et social*⁵⁸⁵.

La terminologie technologique figure aussi dans *Dans ma maison sous terre* : MP3⁵⁸⁶, iPod⁵⁸⁷, webcam⁵⁸⁸, les vibromasseurs⁵⁸⁹, PC⁵⁹⁰ etc.

⁵⁸²DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.104.

⁵⁸³ Nous avons exploité cette perspective en détails dans la deuxième partie.

⁵⁸⁴DELAUME, Ch., op. cit., p.7.

⁵⁸⁵*Ibid.*, p.62. (L'italique est de l'auteure).

⁵⁸⁶*Ibid.*, p.26 .

⁵⁸⁷*Ibid.*, p.28 .

⁵⁸⁸*Ibid.*, p.30.

⁵⁸⁹*Ibid.*, p.31.

⁵⁹⁰*Ibid.*, p.41.

A l'instar d'Arcan et de Delaume, Bachi insère également un discours scientifique dans son récit, il s'agit du discours médical. En effet, l'auteur-narrateur est un jeune homme souffrant d'une maladie rare qui le tétanise jusqu'à l'agonie, il nous rapporte dans un langage semé de terminologie médicale sa souffrance de malade :

- On a les résultats des analyses, señor Bachi. Vous êtes en hémolyse. Hémolyse est le mot scientifique pour dire que mes globules rouges entament un suicide collectif.
- Votre taux d'hémoglobine est en train de chuter⁵⁹¹.

Hémolyse est donc une maladie très dangereuse et dont les douleurs sont très intenses : « D'après l'OMS, les douleurs des drépanocytaires sont classées stade trois sur une échelle de trois degrés. Une forme d'agonie⁵⁹² ». De simples calmants ne peuvent alors rien faire contre cette maladie : « Ce que j'ai pris comme médicament. De la codéine, contre les douleurs, du paracétamol contre les douleurs, de la Viscéralgine contre les douleurs, du thé chaud, de la camomille, du Spasfon, toujours pour les douleurs. Tout ça ? Oui. Avec quel effet. Néant⁵⁹³ ». L'auteur-narrateur réclame de ce fait de la morphine, une sorte de drogue qui réussit à le calmer : « « De la morphine, je réclame de la morphine, Bénis sois-tu , Bernard Kouchner ! Que toute ta descendance soit bénie. Grâce à toi, Ö Bernard, que de douleurs soulagées⁵⁹⁴ ». Hospitalisé à Grenade, il connaît alors le diagnostic routinier d'un malade : « La radio. Poumons. Cœur. Levez-vous et venez vous mettre contre la plaque. Je ne peux pas marcher. J'avance en hurlant. Ne bougez pas. Ne me faites pas rire. Je suis au bord de la tétanie(...) L'échographie. C'est froid et ça dure des plombes⁵⁹⁵ ».

Les trois textes autofictionnels sont donc semés d'emprunts scientifiques qui fonctionnent comme des fragments hétéroclites affectant la hiérarchie de la structure des récits et orientant la fiction vers des références plurielles.

I.2.2. Les emprunts de langues

Par ailleurs, dans notre corpus les emprunts ne sont pas seulement scientifiques mais nous retrouvons également des emprunts à des langues étrangères comme l'espagnol chez Bachi et l'anglais chez Delaume et Arcan. L'auteur-narrateur d'*Autoportrait avec Grenade* séjournant en Espagne pour écrire un roman de voyage, insère alors dans son texte des

⁵⁹¹ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.69.

⁵⁹² *Ibid.*, p.65.

⁵⁹³ *Ibid.*, p.67.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p.68.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p.69.

emprunts à la langue espagnole qu'il mentionne en italique : « *Un regalo !Un regalo !*⁵⁹⁶ », « *Para la dolor*, me dit-elle⁵⁹⁷ », « i Cierra la puerta ! gueule mon voisin de lit⁵⁹⁸ », pour n'en citer que ces exemples. De même, le texte de *Folle* est envahi d'anglicismes puisque l'auteure-narratrice étant québécoise, elle est donc en contact permanent avec la langue anglaise ; nous en citons entre autres : « Girls Nextdoor, les Wild Girlfreinds⁵⁹⁹ », « *wecan't go down on her*⁶⁰⁰ », « Bad Guys et des Hard to Get⁶⁰¹ », « Act of god⁶⁰² ». Cependant, l'auteure-narratrice explique que son usage de l'anglais n'émane pas d'une bonne maîtrise de cette langue : « Par contre parler l'anglais me rendait ennuyeuse, ça me rendait poule. En anglais je ne savais parler que de marques de commerce, de la Floride, de *Sex in the City* et de potins chez les vendeuses américaines⁶⁰³ ». Les anglicismes sont aussi d'usage dans *Dans ma maison sous terre* : « c'était une control freak⁶⁰⁴ », « on m'a annoncé la mort de ma mère par téléphone. J'étais au milieu d'une fête foraine. Depuis je fonds en larmes dès que j'entends *Crazy Frog*⁶⁰⁵. »

L'usage d'emprunts de langues dans les textes autofictionnels renforce leur aspect polyphonique traduisant la volonté des auteurs de rendre compte d'une réalité socioculturelle où le multilinguisme est une pratique courante.

I.3.Le collage : stratégie de rupture discursive

Un deuxième aspect témoignant de la complexité de l'écriture autofictionnelle chez nos trois auteurs, est celui de l'usage de la technique du collage consistant à intégrer des éléments de nature diverse dans les textes. Le collage est ainsi une pratique intertextuelle qu'Henri Bachar, suivant le modèle du dictionnaire, définit ainsi :

COLLAGE: n.m. Litt.(XXe s. du vocab. pictural) composition littéraire formée d'éléments divers, prélevés dans un texte préexistant. On distingue : Collant, le texte, intégral ou partiel, qui fait l'objet d'une manipulation littéraire ; Collé, le texte qui reçoit une partie de texte emprunté ; Collage, désignant à la fois le

⁵⁹⁶BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.16.

⁵⁹⁷*Ibid.*, p.83.

⁵⁹⁸*Ibid.*, p.121.

⁵⁹⁹ARCAN, N., *Folle*, op. cit., p.19.

⁶⁰⁰*Ibid.*, p.51.

⁶⁰¹*Ibid.*, p.56.

⁶⁰²*Ibid.*, p.45.

⁶⁰³*Ibid.*, p.182.

⁶⁰⁴DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.171.

⁶⁰⁵*Ibid.*, p.174.

procès qui consiste à sélectionner un texte, le découper et le restituer ailleurs, ainsi que le résultat de cette action. Si le collant figure inchangé dans le nouveau contexte, on parlera de « collage pur » (Aragon) ; s'il est modifié par inversion de termes, suppressions ou adjonctions, on le nommera « collage transformé » ; et autocollage s'il s'agit de la reprise d'un même texte ou, par le même auteur, d'un fragment antérieur.

Encycl. Introduction d'un fragment scriptural dans le discours, qui déclenche des phénomènes de lecture encore mal connus. En particulier, dès qu'il est perçu, le collage considère l'entier de la littérature comme un discours clos, fini ou finissant, dont les éléments peuvent permuter à l'infini. Certains auteurs ne se bornent pas au texte écrit, ils prélèvent des fragments de conversations, des clichés, des lieux communs. En tout état de cause, il s'agit toujours du langage de la double articulation à l'exclusion de tout autre système de signe⁶⁰⁶.

La confusion pourrait s'installer, toutefois, entre collage et citation qui ont le même principe dialogique et fonctionnel. Nous dirons que la différence réside dans le mode d'intégration de l'élément sélectionné dans le texte. En effet, dans le cas de la citation, l'auteur l'intègre dans son texte au sein d'un contexte compatible avec sa nature notamment sémantique ; tandis que le collage s'appuie sur le principe de découpage/insertion brutale, en d'autres termes l'élément choisi est intégré dans le texte sans introduction ni avertissement de la part de l'auteur et parfois-même sans avoir aucun lien sémantique avec le contexte. Le fragment collé donne alors l'impression d'un élément intrusif dans l'ensemble du texte. A la différence de la citation qui installe un rapport dialogique entre deux textes (hypotexte, hypertexte) et deux auteurs, le collage ne cherche pas à créer d'une manière explicite ce lien intertextuel mais il met l'accent plutôt sur l'aspect polyphonique « déstructurant le 'sujet' » (l'auteur comme subjectivité) comme origine du sens et maîtrise du discours : le collage n'établit plus un lien d'autorité (dans tous les ordres du diagramme: de l'auteur au texte, comme d'auteur à auteur ou de texte à texte), mais accentue le travail d'agencement de différents discours⁶⁰⁷ ; et c'est au lecteur de fournir l'effort de faire le lien intertextuel. Le collage peut se confondre aussi avec le plagiat puisque l'élément collé ne comporte aucun signe de référence et parfois il n'est même pas mis en italique. Il est important de signaler cependant que le collage est à la fois une forme d'intertextualité (ayant parfois le même principe de figuration de la citation et du plagiat), d'interdiscursivité (en intégrant dans le texte des discours appartenant à des domaines variés et encourageant ainsi l'aspect dialogique du texte) et de transmédiabilité (en

⁶⁰⁶BECHAR, H., « Le collage et la pagure de la modernité », in *Cahiers du 20^e siècle*, n° 5 (1975) ; repris in *Littératures*, Paris, L'Age d'Homme, « Bibliothèque Mélusine », 1988, p. 184.

⁶⁰⁷DUMOULIN, G., *Du collage au cut-up (1912-1959). Procédures de collage et formes de transmédiation*, op. cit., p.16.

considérant le texte collé et le texte collant comme deux supports matériels capables de s'adapter l'un à l'autre).

Deux auteurs de notre corpus font usage d'une façon ostentatoire de la technique du collage : Chloé Delaume et Salim Bachi. En effet, Bachi investit cette technique dans *Autoportrait avec Grenade* en intégrant, tout au long de six pages (p.115-120), onze lettres que l'auteur-narrateur a reçues de la part des élèves « d'une classe de seconde en province ⁶⁰⁸ », lui reprochant son absence. Ces lettres sont mises en italique et marquent une rupture avec le récit. L'auteur-narrateur explique toutefois les raisons de leur intégration au récit lors d'une conversation avec son éditeur :

-Christian j'aimerais ajouter quelques lettres que j'ai reçues
- Intéressant.
-Je devais intervenir devant une classe de seconde en province. Bien, entendu, tu connais ma situation, je me suis enfui en Espagne avant. Ils ne me l'ont pas pardonné, les gamins. Des pièces à charge. Mais très sympathiques au final ⁶⁰⁹.

Bachi colle donc dans son texte les onze lettres qui y sont mentionnées en italique, sans les accompagner ni de commentaire, ni d'autres signes spécifiques leurs permettant d'intégrer la thématique du récit ; elles sont simplement citées en une succession sans logique précise. La technique du collage produit alors une rupture typographique et sémantique dans le récit. Ces lettres pourraient être, cependant, lues comme une pause narrative.

Bachi fait appel aussi à l'intratextualité en reprenant une chanson qu'écoutait son personnage le journaliste Hamid Kaim dans *Le Chien d'Ulysse* ⁶¹⁰, cette chanson dont il retient la ritournelle traverse les temps et les espaces pour émerger dans *Autoportrait avec Grenade*, mais cette fois-ci c'est l'auteur-narrateur qui l'écoute en compagnie de Hocine, le personnage principal de son roman *Le Chien d'Ulysse* :

L'arbre, au-dessus de nos têtes, est une pieuvre dont les branches explosent. Du kiosque nous parviennent la musique et les paroles d'une chanson :

*Il est facile d'aimer des cœurs sans tendresse
Je reviendrai, traversant mer et pays,*

⁶⁰⁸ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.114.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p.114.

⁶¹⁰ BACHI, S., *Le Chien d'Ulysse*, op. cit., p. 100.

*Et je te raconterai ce qu'il advient de moi*⁶¹¹

Traversant mer et pays comme dit la chanson⁶¹²

Dans son récit autofictionnel, cette ritournelle est la voix de l'Histoire de Cyrtha, d'une Algérie qui résistait à travers le chant à la barbarie du terrorisme. Les paroles de cette chanson tournent autour de deux thèmes le voyage et l'amour, et traduisent à cet effet l'errance de l'auteur-narrateur « traversant mer et pays » : l'Algérie, la France et l'Espagne, et lui rappellent ses amours perdues (Samira et son ex-femme).

De même, Delaume colle dans son texte des définitions tirées du dictionnaire le *Petit Robert*, concernant deux vocables « étrangère » et « mauvais » et y provoque de ce fait plusieurs distorsions au niveau du sens et de la forme du texte. Nous remarquons que le premier terme *étrangère* revêt une multiplicité de significations brutalement insérées dans le corps du texte dans une logique anaphorique marquant une agrammaticalité typographique. En effet, des définitions du mot *étrangère* ont été introduites dans le texte du roman sans aucun avertissement de la part de l'auteure : on énumère ainsi neuf définitions mentionnées en italique successivement dans les pages 10,11 et 12. On cite à titre d'exemple un paragraphe traversé par deux définitions du mot *étrangère* où l'auteure-narratrice, enragée par la nouvelle de son illégitimité, s'adresse à sa grand-mère :

Toi qui aimais à mettre la tête dans un trou, que mille et une aiguilles te dardent les paupières, que la suffocation soit ardente, implacable. *Etrangère* à : être incapable d'éprouver ce sentiment ; voir : insensible. Que durant l'agonie l'addition soit d'un sel poisseux et lacrymal, que tu implores en vains fantômes, dieux, survivants. *Etrangère* à : qui ne fait pas partie de, qui n'a aucun rapport avec ; voir : extérieure, indépendante⁶¹³.

Dans un discours violent qu'elle adresse, comme une malédiction, à sa grand-mère, l'auteure-narratrice insère à répétition le mot *étrangère* pour exprimer l'immense écart qui s'installe entre les deux femmes :

Je prêche pour le bûcher, non pour ta repentance. Je t'exige à présent violentée par des spasmes, des sanglots si acides qu'ils en dévorent sillons ta peau de capucine, ton âme brillant à vif. *Etrangère* : qui n'appartient pas ou est considérée comme n'appartenant pas à un groupe (familial, social). Voir : différente, intruse, isolée⁶¹⁴.

⁶¹¹BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.21.

⁶¹²*Ibid.*, p.54.

⁶¹³DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p. 11-12.

⁶¹⁴*Ibid.*, p.10. (L'italique est de l'auteure).

L'auteure-narratrice, avec ce jeu d'intrusion brutale des définitions du terme *étrangère*, nous montre le mécanisme de sa pensée obsédée par une révélation douloureuse : étrangère au sein de sa famille. Deux voix se mêlent alors dans sa conscience : celle de la vengeance exprimée par un lexique très cru, et une autre voix murmurant sans arrêt que son père n'est pas son vrai père, qu'elle est donc étrangère. Le mot *étrangère*, comme le note Derrida, « [...] est pris dans une chaîne de significations. Le jeu de cette chaîne semble systématique. [...] Des communications réglées s'établissent, grâce au jeu de la langue, entre diverses fonctions du mot et, en lui, entre divers sédiments ou diverses régions de la culture⁶¹⁵ ».

L'insertion de ces nombreuses définitions du mot *étrangère* semble être, donc, un acte de violence fait au texte, pour provoquer des lésions textuelles et faire ainsi saigner la cohérence langagière. Cette violence est à l'image de ce qu'a subi l'âme de l'auteure-narratrice, devenue du jour au lendemain une étrangère au sein de ses proches, c'est une blessure qui n'est pas prête à être pansée avant qu'une vengeance équitable prenne place. Elle exclut alors les membres de sa famille de son existence, seuls son mari et ses chats en font partie : « Je veux rentrer chez moi, je veux rentrer chez nous. Nous = mon mari + moi + les chats⁶¹⁶ ». Remarquons que dans la citation précédente la violence touche aussi le niveau phrastique où les signes mathématiques (=, +) violentent la syntaxe dans une logique scripturaire transgressive.

Delaume poursuit sa violence sur le texte et insère cette fois une définition du mot mauvais, quoique dans ce cas de figure, le vocable *mauvais* retrouve sa signification dans son contexte. Elle reproduit ainsi les conseils de Théophile qui l'incite à l'indulgence envers sa grand-mère :

(...)Théophile qui voudrait, je le sais, l'épargner. Pour une question de principe, ne pas s'en prendre aux vieux même s'ils sont mauvais. *Mauvais* : qui présente un défaut, une imperfection essentielle ; qui a une valeur faible ou nulle (dans le domaine utilitaire, esthétique ou logique). Qui ne remplit pas correctement son rôle. Qui est mal choisi, ne convient pas, n'est pas approprié à l'objet considéré. Qui cause ou qui peut causer du mal. Déchirer le Petit Robert, glisser la feuille entre deux pages, ne pas se contenter d'un simple : à toi mauvais⁶¹⁷.

⁶¹⁵ DERRIDA, J., *Dissémination*, op.cit., p.118.

⁶¹⁶ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.39.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p.21.

Dans la citation ci-dessus l'auteure-narratrice révèle la référence des citations collées à son texte (le dictionnaire le Petit Robert), et évoque explicitement la technique qu'elle utilise, celle du collage avec les verbes « déchirer » et « glisser ».

Le texte de *Dans ma maison sous terre* est truffé de ce type de glissements d'éléments hétéroclites. Delaume insère, par exemple, dans le corps de son texte une lettre, que l'auteure-narratrice a reçue de la part de l'un des membres de sa famille maternelle, et elle la met en italique :

Je ne l'ai pas vue depuis longtemps, si longtemps qu'elle a dû faner, blanchir et poudrer encore, au riz rance, oui bien davantage. L'habituel processus de décompositions. Tassée, mais elle ne disparaît pas. *Bonjour nous, nous sommes très heureux d'assister à ta réussite, bravo, même si nous ne nous voyons plus et cela te regarde, nous sommes quelque part plus sereins. Un jour et si tu le veux bien sûr, appelle ta grand-mère qui aimerait avoir de tes nouvelles, elle va sur ses quatre-vingt-six ans et je crois que cela lui ferait chaud au cœur. Nous t'embrassons.* Elle tient à ne pas disparaître. Elle s'accroche à pleines griffes nacrées rouge géranium⁶¹⁸.

Précisons toutefois que ce fragment en italique collé au texte n'est pas identifié par l'auteure, c'est-à-dire que l'auteure n'a pas précisé son auteur ni le contexte dans lequel il est produit ; et de ce fait le lecteur pourrait hésiter sur la nature de cet extrait, puisqu'il pourrait bien s'agir d'une lettre, d'un sms, d'un mail, ou encore d'un enregistrement téléphonique. En outre, ce fragment semble émerger de l'inconscient de l'auteure-narratrice parce qu'elle continue sa narration comme si elle n'avait pas été interrompue par l'insertion de cet extrait. Ce fragment en italique se présente ainsi comme un élément intrusif dans la narration et provoque une turbulence sur le plan typographique.

Procédant de la même manière que celle de Delaume, Bachi insère dans son récit une multitude de poèmes qu'il mentionne en italique. Cependant, aucun énoncé introductif n'indique l'auteur ou le contexte dans lequel sont écrits ces poèmes. Cependant, face à une telle opacité de lecture, le lecteur arrive quand même à déceler celui de Kateb Yacine que l'auteur évoque en parlant de sa jeunesse au cœur d'une Algérie engloutie par la violence :

J'avais écrit une nouvelle en 1992 ou 1993. Seul mérite de cette pochade, elle se termine sur l'idée que la violence étrange, sans nom, qui nous concernait, finirait par déborder l'Algérie et par s'étendre au reste du monde. (...)
Pourtant j'étais jeune. J'avais des sentiments.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p.33.

*Moi j'étais étudiant. J'étais une puce.
Une puce sentimentale...les fleurs de peupliers...
Les fleurs des peupliers éclataient en bourre soyeuse
Moi j'étais en guerre. Je divertissais le paysan⁶¹⁹.*

Cette stratégie de brouillage narratif est largement utilisée dans *Autoportrait avec Grenade*, Bachi cite par exemple deux vers de François Villon tirés de son recueil *La Ballade des pendus* sans pour autant mentionner le nom du poète ni celui de son œuvre mais il laisse au lecteur le soin de l'identifier :

*Je suis un citoyen du monde. Classe touriste. Ne riez pas bonnes gens !
Frères humains qui après nous vivez
N'ayez les cœurs contre nous endurcis⁶²⁰*

Cependant, Bachi estompe de temps à autre son jeu de brouillage narratif et insère les poèmes dans leur contexte et en cite les auteurs. Ainsi, il donne la parole dans son récit au mythique poète espagnol Federico Garcia Lorca:

- J'ai vécu pour la musique et la poésie. J'ai toujours pensé que je serais musicien, mais Manuel de Falla avait plus de talent encore. Je me suis naturellement tourné vers les mots. Entre mes mains, ils se coloraient comme une note, puis devenaient des mélodies, des signes enchantés. Il se mit à fredonner, d'une voix douce mélodieuse.

*Dans la nuit du jardin,
Six gitanes
vêtues de blanc,
dansent.⁶²¹*

Bachi pousse le brouillage narratif à l'extrême en intégrant, vers la fin de son deuxième chapitre intitulé *Enfer*, des poèmes anonymes et en italique dans un texte fragmentaire sur le plan typographique. Le lecteur est alors complètement perdu, étant incapable d'identifier l'auteur ou les auteurs de ces poèmes :

*Ma mémoire me regarde
Et infidèle
Me parle souvent des morts
Pendus sur les murs aux fleurs*

Il faut partir Lever voile Faire route

Je fus pendu à l'arbre

⁶¹⁹KATEB, Y., *Nedjma*, Paris, Seuil, 1956, cité in BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.38.

⁶²⁰VILLON, F., *La Ballade des pendus*, in Anthologie, *Le Jardin de Plaisance et Fleur de de rethorique*, Paris, Antoine Vérard, 1501, cité in BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.39.

⁶²¹GARCIA LORCA, F., « *Danse, Dans le jardin de la Petenera* », cité in BACHI, S. *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.152.

Battu au vent
Résonnent en moi les colères feuillues
Le tourment et la douleur
*Je fus pendu aux solitudes*⁶²²

En effet, nous pouvons penser qu'il s'agit de ses poèmes de jeunesse, cependant il ne fournit aucune référence pour en être sûr.

Remarquons cependant qu'Arcan, à la différence de Delaume et Bachi, ne fait pas appel à la technique du collage dans son texte.

A travers l'usage de la technique du collage, nous décelons chez nos autofictionnalistes un désir ludique qu'ils développent face à leurs textes, un désir qui s'exprime justement par un tressage de fragments composites magistralement orchestré. Ce désir révèle aussi l'importance donnée à l'expérimentation de l'hybride qui leur donne l'opportunité de pousser à bout leur créativité et d'atteindre une forme de liberté qui leur permet d'une part d'explorer les méandres de leur inconscient, et de l'autre de cerner la complexité du monde.

I.4. Pratiques intertextuelles : citation et allusion

J'ai découvert ainsi ce que les écrivains ont toujours su (et que tant de fois ils nous ont dit): les livres parlent toujours d'autres livres, et chaque histoire raconte une histoire déjà racontée⁶²³.

Gérard Genette présente la citation comme l'une des pratiques les plus explicites de l'intertextualité et la distingue du plagiat et de l'allusion :

[l'intertextualité] Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* (chez Lautréamont, par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable [...]⁶²⁴

⁶²²BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p. 132.

⁶²³ECO, U., *Apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset, 1980.

⁶²⁴GENETTE, G., *Palimpsestes, La littérature au second degré*, op. cit., p.8.

Nous remarquons que nos trois auteurs usent largement de la pratique intertextuelle, notamment de la forme de la citation explicite mise souvent en italique, et parfois de l'allusion. Examinons de plus près la particularité de cette pratique dans notre corpus.

En effet, *Autoportrait avec Grenade* est riche de citations intertextuelles, nous retenons cependant quatre références qui font écho dans le texte de Bachi : *La Divine Comédie* de Dante, *L'Age de fer*⁶²⁵ de J.M. Coetzee, *La Chute* de Camus et les *Mille et une nuits*. Le texte de Bachi est en relation intertextuelle explicite avec l'œuvre du poète italien Dante Alighieri, *La Divine comédie*⁶²⁶ dont une citation est mentionnée dans l'épigraphe du récit de Bachi :

*Au milieu du chemin de notre vie,
Je me trouvais dans une forêt sombre,
La route où l'on va droit s'étant perdue.*
Dante⁶²⁷

Bachi calque ainsi son récit sur celui de Dante en l'imitant sur les deux plans : thématique et structurel. *La Divine Comédie* est écrite en trois parties : *L'Enfer*, *Le Purgatoire* et *Le Paradis*, Bachi reprend dans *Autoportrait avec Grenade* cette même distribution des chapitres et aussi leur appellation, mais il modifie leur succession. En effet, il décide de bouleverser l'ordre du récit dantien permutant les deux premiers chapitres ainsi : *Purgatoire*, *Enfer* et *Paradis* ; cette modification de Bachi s'inscrit dans la logique même de l'intertextualité car, comme l'écrit Julia Kristeva, « tout texte est absorption et transformation d'un autre texte ⁶²⁸ ». De plus, tout comme le personnage dantien qui se lance dans un voyage initiatique et surnaturel, et qui rencontre une centaine de personnalités (des grandes figures mythiques de l'Antiquité comme les philosophes, et des personnalités contemporaines de Dante), l'auteur-narrateur d'*Autoportrait avec Grenade* entreprend également un voyage imaginaire, déclenché par la prise de calmants, et rencontre une multitude de figures représentant son mythe personnel comme ses personnages issus de ses romans antérieurs mais aussi d'illustres figures littéraires (Shakespeare, Federico Garcia Lorca, Kafka...). En outre, le récit de Bachi est truffé de poèmes, une tentative destinée à rendre hommage au poème de *La Divine Comédie*.

⁶²⁵ COETZEE, J.-M., *L'Age de fer*, Paris, Seuil, 2002.

⁶²⁶ DANTE, I., *La divine comédie*, Paris, Charpentier, 1845.

⁶²⁷ DANTE, cité in BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.7.

⁶²⁸ KRISTEVA, J., *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*, op. cit., p. 85.

Bachi cite aussi dans son récit un autre texte, *L'Age de fer*⁶²⁹ de J.M. Coetzee, qui semble sur le plan thématique correspondre à l'histoire d'*Autoportrait avec Grenade* :

Je lisais *L'Age de fer* de Coetzee. Le roman décrivait la déchéance physique d'une femme atteinte d'un cancer dans l'Afrique du Sud de l'apartheid. Elle mourait lentement pendant que son pays sombrait dans la violence (...) Cette femme me touchait au plus haut point. Pour soulager ses douleurs, elle prenait des médicaments qui la plongeaient dans des états limites. Et il pleuvait sur le Cap, il pleuvait sans cesse sur le Cap, comme il pleuvait sur Grenade pendant que je parcourais la vie d'une femme au bord de l'abîme. Je ressentais avec elle le froid, la fatigue, la peine quand tout ce qui nous est cher se dissout, quand nos illusions se disloquent, s'évanouissent⁶³⁰.

En décrivant le personnage féminin de *L'Age de fer*, Bachi semble faire son propre autoportrait présenté dans son récit. En effet, tout comme le personnage de Coetzee, l'auteur-narrateur est atteint d'une maladie rare (*Drépanocytose*⁶³¹) provoquant des douleurs similaires à celle d'un cancer, et en pleine souffrance cet auteur-narrateur pense à son pays natal (l'Algérie) qui sombre dans la violence terroriste. Un autre point commun entre les deux narrateurs est celui des « états limites » dans lesquels ils se trouvent après la prise de calmants et leur combat contre la maladie.

En outre, Bachi fait référence à *La Chute* de Camus en parlant de « malconfort » : « Mon corps est une prison. Impossible de s'en délivrer. (...) Jamais je ne suis à mon aise. Cellule du Moyen Age. Tazmamart⁶³². Impossible de s'allonger. J'ai mal. J'ai. Malconfort. Camus. Tu t'en souviens ? Dis ? *La Chute*. Il en parle. Pour l'âme. Lui, c'était à l'âme⁶³³ ». Le « malconfort⁶³⁴ » est un néologisme camusien qu'il a utilisé dans *La Chute* pour parler de la cellule dans laquelle est enfermé son personnage Clamence, cette cellule est très particulière par ses dimensions qui augmentent la torture physique et morale du détenu. A

⁶²⁹ COETZEE, J.M., *L'Age de fer*, op. cit.

⁶³⁰ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.164.

⁶³¹ *Ibid.*, p.61.

⁶³² « *Tazmamert*, était une prison secrète pour prisonniers politiques à l'est du Maroc dans l'Atlas. Réputée pour ses conditions d'incarcération très difficiles, elle était considérée comme la pire prison du monde, elle se trouvait dans une zone désertique près d'Er-Rich, entre Errachidia et Midelt, dans la région de Meknès-Tafilalet » in Wikipédia encyclopédie en ligne : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Discussion:Tazmamart> (consulté le 18-04-2013).

⁶³³ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op.cit., p.74.

⁶³⁴ « Cette cellule de basse-fosse qu'au Moyen Age on appelait le « Malconfort ».En général, on vous y oubliait pour la vie. Cette cellule se distinguait des autres par d'ingénieuses dimensions. Elle n'était pas assez haute pour qu'on s'y tint debout, mais pas assez large pour qu'on pût s'y coucher. Il fallait prendre le genre empêché, vivre en diagonale; le sommeil était une chute, la veille un accroupissement. », CAMUS, A., *La Chute*, Paris, Gallimard, 1956, p.115.

l'instar des deux prisons « Malconfort » et « Tazmamart » où les conditions d'incarcération sont atroces, le corps de l'auteur-narrateur se présente comme un lieu de torture infligeant à l'âme de l'auteur-narrateurs des douleurs intenses le conduisant souvent au seuil de l'agonie. La souffrance trouve ainsi des échos dans les lectures antérieures de Bachi, lui-même devenu personnage au sein de son récit autofictionnel, il comprend et partage alors la douleur de Clamence personnage de *La Chute*.

Par ailleurs, Bachi reconnaît que *Les Mille et une nuits* est l'hypotexte principal sur lequel s'est construite toute son œuvre. En effet, la figure de Shéhérazade est récurrente dans ses œuvres avec la présence de figures de « conteurs » renversant la tradition, puisque à la différence des *Mille et une nuits*, Bachi campe dans ses récits des conteurs masculins qui racontent souvent des histoires à un personnage de sexe féminin, il instaure ainsi la figure de la « Shahrazade au masculin ». Dans *La Kahéna* c'est le personnage Hamid Kaim qui raconte une histoire à un personnage féminin qui deviendra par la suite la narratrice principale du roman ; et dans *Autoportrait avec Grenade* c'est l'aïeul de l'auteur-narrateur qui raconte des histoires à sa grand-mère et qui fait l'objet d'une certaine ironie de la part de l'écrivain à travers l'allusion au sonnet de Du Bellay, « Heureux qui comme Ulysse... ». Il confère ainsi au grand-père une dimension héroï-comique, le « caïd » se voyant assimilé à Ulysse. En outre, il souligne la prudence du grand-père, qui édulcore les passages trop osés des contes, sans doute pour ne pas donner de mauvaises idées à sa femme :

Ma grand-mère maternelle me parlait souvent de son oncle paternel, un homme à la peau d'ébène (...) Il combattit pendant la première hécatombe du nouveau siècle : la Grande Guerre. Il retourna chez les siens, plein d'usage et de raison (...) il devint un notable, un caïd. C'était une sorte d'explorateur qui lisait les Mille et une nuits dans la traduction de Charles Mardrus. Et tous les soirs, il contait à ma grand-mère, en prenant soin de les édulcorer, les soirées de Bagdad, la cour d'Haroun Al Rachid, et les jardins enchantés d'Ispahan. Il oralisait à partir d'écrits, inversant le processus, cherchant à retrouver l'âme de ces contes en les retraduisant en arabe dialectal⁶³⁵.

L'auditrice de l'aïeul est donc la grand-mère de l'auteur-narrateur qui à son tour poursuit le rituel de la narration et transmet ces histoires à ses petits enfants : « Ma grand-mère était une conteuse qui déroulait *Les Mille et une Nuits* comme une sorcière, assurée

⁶³⁵BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.62.

de son pouvoir et de sa force⁶³⁶ ». Bachi souligne ainsi l'importance du rôle de la femme dans la conservation et la transmission de l'Histoire, elle est à cet effet la gardienne de la mémoire.

Dans *Autoportrait avec Grenade* c'est l'auteur-narrateur qui assume ce rôle de transmission de la mémoire, il est donc un « Shahrazed au masculin » qui s'engage à faire perdurer la tradition en proposant un récit plein d'emboitements et d'enchâssements présenté dans une chaîne intertextuelle. En effet, Bachi varie ses renvois littéraires dans son récit, entre intratextualité en évoquant des personnages de ses romans antérieurs (*Le Chien d'Ulysse* et *La Kahéna*) et intertextualité en citant des figures littéraires comme Kafka, Shakespeare, García Lorca, Camus, Coetzee etc.

Dans ma maison sous terre est également riche en références issues des lectures de l'auteure, en effet elle y cite Rimbaud, Zola, Christine Angot et les psychanalystes : Freud et Lacan. L'auteure-narratrice évoque Christine Angot parmi une liste de raisons qui la poussent à écrire un livre capable de tuer sa grand-mère : « Ceux qui ont des univers sains et ouverts, leurs livres sont moches et débiles, Christine Angot, *L'Usage de la vie*⁶³⁷ ». L'auteure-narratrice pense donc que ce sont la souffrance et le drame qui nourrissent une écriture originale et sa logique résonne dans les propos d'Angot qui est un écrivain emblématique de l'écriture autofictionnelle en France. Elle évoque aussi *Thérèse Raquin*⁶³⁸ pour parler de son physique : « Je me regarde et me dégoûte. Peau blanche, plis et replis. Gonflée, comme les noyées d'une morgue option *Thérèse Raquin*⁶³⁹ », la mémoire littéraire de l'auteure-narratrice émerge donc pour décrire chaque détail du vécu en correspondance avec des images issues de ses lectures antérieures, ainsi son physique gonflé lui rappelle le cadavre du mari de Thérèse noyé dans la rivière. A la noyade physique s'ajoute la noyade de l'esprit dans l'univers littéraire comme l'explique Delaume en donnant la parole à son personnage Théophile :

J'ai grandi dans les pages de Lagarde et Michard⁶⁴⁰, j'errais des heures durant dans le XIXe siècle, c'est là que j'ai connu mon tout premier vertige. A la page

⁶³⁶*Ibid.*, p.20.

⁶³⁷*Ibid.*, p.117.

⁶³⁸ ZOLA, E., *Thérèse Raquin*, 1867.

⁶³⁹ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.128.

⁶⁴⁰ « *Le Lagarde et Michard* est un manuel scolaire illustré regroupant des biographies et des textes choisis d'auteurs français, accompagné de notes, de commentaires et de questions destinées aux élèves, qui a

520, en plein milieu des strophes, émergeant des quatrains : *Oui, tu mourus, enfant, par le fleuve emporté!*⁶⁴¹ Les mots devenaient mouvants et entre deux virgules Ophélie se noyait. J'en restais muet et à genou⁶⁴².

L'auteure-narratrice explique donc, à travers la parole de son double Théophile⁶⁴³, sa passion pour la littérature, une passion qu'elle exploite parfaitement dans ses écrits, en les enrichissant avec des références hyper-allusives. En effet, en évoquant par exemple le personnage Tom, Delaume fait allusion au personnage fictif de Marie Darrieussecq dans son roman *Tom est mort*⁶⁴⁴ et au célèbre procès qu'a tenu Camille Laurens contre Darrieussecq lui reprochant de l'avoir plagiée textuellement et psychiquement en piratant son roman autobiographique *Philippe*⁶⁴⁵, puisque selon Laurens, Darrieusecq n'ayant pas perdu un enfant elle ne pourrait décrire le deuil d'une mère ayant vécu ce drame. Delaume intègre alors sciemment ce personnage dans son texte pour prendre position et défendre Darrieussecq et surtout montrer que la littérature n'a ni foi, ni limites. La psychanalyse tient également une très grande part dans l'écriture de Delaume puisque l'écriture autofictionnelle est définie comme une écriture de l'inconscient. Ainsi, en songeant à la mort de sa mère, l'auteure-narratrice évoque les propos du père de la psychanalyse, Freud : « Je pense à Sigmund Freud, *Au fond, personne ne croit à sa propre mort, et dans son inconscient, chacun est persuadé de son immortalité*⁶⁴⁶ » ; le thème de la mort est un thème principal dans *Dans ma maison sous terre* puisque l'auteure-narratrice déambule dans un cimetière où sont enterrés ses proches que la mort lui a arrachés et où elle s'entretient avec la voix des morts. Toujours au sein d'un espace de mort, Delaume fait référence aux propos de l'écrivain français Jean-Jacques Schuhl « la mort saisit le vif, les morts veulent hériter des vivants, de tous sans exception⁶⁴⁷ » ; cette citation renversant les situations entre vivants et morts représente l'état de l'auteure-narratrice amputée de la vérité que les morts, et notamment sa mère, ont emportée avec eux. La citation de Schuhl est mentionnée comme épigraphe juste au-dessous du titre de l'une des trente-huit séquences du roman de

longtemps servi de base à l'enseignement du français dans l'enseignement secondaire en France et dans d'autres pays francophones » in Wikipédia, encyclopédie en ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Lagarde_et_Michard (consulté le 24-05-2012).

⁶⁴¹ RIMBAUD, A., « Ophélie », cité in DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit. p.145.

⁶⁴² DELAUME, Ch., *Ibid.*, p.145-146.

⁶⁴³ Nous avons exploité cette figure de double en détails dans la deuxième partie.

⁶⁴⁴ DARRIEUSEQ, M., *Tom est mort*, Paris, P.O.L., 2007.

⁶⁴⁵ LAURENS, C., *Philippe*, Paris, P.O.L., 1995.

⁶⁴⁶ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.152.

⁶⁴⁷ SCHUHL, J.-J., *Ingrid Caven*, Paris, Gallimard, 2000. Cité in DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.197.

Delaume « Roses, poussières ⁶⁴⁸», ce titre fait allusion également à l'œuvre de Schuhl *Roses poussières*⁶⁴⁹. La référence à Schuhl est très significative car c'est l'un des écrivains qui ont expérimenté la technique du collage ou du *cut-up*. Delaume multiplie ses références en combinant titre, qui renvoie à un auteur, et épigraphe renvoyant à un autre auteur, elle fait alors allusion au chanteur français Etienne Daho en donnant à l'une de ses séquences le titre de sa chanson « Bleu comme toi ⁶⁵⁰ » et comme épigraphe une citation de Lacan : « ‘ le réel c'est quand on se cogne ’ »⁶⁵¹. Les propos de Lacan représentent l'amertume et la douleur de l'auteure-narratrice confrontée (cognée) à la réalité de son cas d'enfant illégitime, une réalité qui anéantit son existence et qu'elle dissèque dans son texte au risque de se faire mal : « C'est un livre qui m'abîme. Je suis hantée et je n'y peux rien. Je ferme les yeux et les rouvre, mon ADN ne change pas, j'ai beau me concentrer, rien ne se modifie. Philip K. Dick : *la réalité, c'est ce qui ne disparaît pas quand on arrête d'y croire*⁶⁵². » La citation de l'auteur américain Philip K. Dick vient donc accentuer le désarroi de l'auteure-narratrice face à une identité difficile à accepter et à changer. Déchirée par cette nouvelle qui a brisé son moi, l'auteure-narratrice exprime ainsi sa souffrance grâce au mariage de plusieurs références évoquant la même réalité mais avec des discours variés. Ainsi, la pratique de la citation ou de l'allusion chez Delaume, donne à son texte un aspect à la fois foisonnant et hybride.

A la différence d'*Autoportrait avec Grenade* et de *Dans ma maison sous terre*, *Folle* n'est pas très riche en références littéraires. En effet, Arcan cite d'abord l'œuvre de Catherine Millet *La Vie sexuelle de Catherine M.*, une œuvre qui traverse l'esprit de l'auteure-narratrice au moment où elle entre dans le *Cinéma L'Amour*, un lieu de pratiques sexuelles : « (...) au Cinéma L'Amour (...) les femmes entrent sans payer (...) il paraît que dans ce genre de lieux les femmes sont accommodantes, d'ailleurs la première des choses qui frappe à la lecture de *La Vie sexuelle de Catherine M.*, c'est l'accommodation⁶⁵³ ». Le choix de cette référence n'est pas innocent, puisque Catherine Millet est un critique littéraire et une figure de l'art contemporain en France, elle est connue par le grand public avec son œuvre scandale mais à succès *La Vie sexuelle de Catherine M.*, publiée en 2001, l'année même où Nelly Arcan a fait aussi son irruption dans l'univers littéraire avec *Putain*

⁶⁴⁸DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.197.

⁶⁴⁹SCHUHL, J.-J., *Rose poussière*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1972.

⁶⁵⁰ DAHO, E., « Bleu comme toi », cité in DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.193 .

⁶⁵¹ LACAN, J., cité in DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.193.

⁶⁵²DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.155.

⁶⁵³ARCAN, N., *Folle*, op. cit, p.108.

racontant l'histoire d'une ex-prostituée, donc ayant le même aspect scandaleux que celui de l'œuvre de Millet. Toutefois, à maintes reprises Arcan refuse qu'on lie son œuvre à celle de Millet puisque à la différence de cette dernière, Arcan ne décrit pas dans ses textes la mise en scène du sexe avec «accommodation», mais dénonce plutôt sa marchandisation et l'aliénation du corps féminin. Arcan fait référence ensuite à des livrets de messe titrés *Le jour du seigneur* :

Aujourd'hui beaucoup de choses de lui (le grand-père) me sont restées comme (...) ses livrets de messes des années trente titrés *Le Jour du Seigneur*. A la première page des livrets avait été prévu un endroit pour écrire nom et adresse, et depuis ce droit de propriété sur les prières, elles n'ont plus été les mêmes pour moi, il me semblait que l'adresse indiquait avant tout la possibilité que le message se perde en cours de route, j'ai donc arrêté de prier pour ne pas risquer d'atteindre le mauvais destinataire⁶⁵⁴.

La figure du grand-père est liée intimement à la dimension religieuse dans *Folle* puisque c'est lui qui s'est occupé de l'éducation de l'auteure-narratrice, une éducation qui était basée sur les principes de la religion chrétienne catholique. De ce fait tout le texte de *Folle* est truffé de réflexions sur la religion et le regard divin.

Par ailleurs, Arcan sème son texte de références en rapport avec les médias et la presse écrite. En effet, au sein d'une société réifiée et où l'image définit l'être humain, l'auteure-narratrice fait référence dans son texte à des films (« *The Man Who Wasn't There*⁶⁵⁵ »), des séries télévisées (« J'ai loué toutes les télé-séries américaines populaires, j'ai vu tout *Soprano*, tout *Six Feet Under*, tout *Sex in the City*, tout *Law and Order* (...) *X-Files*⁶⁵⁶ », des dessins animés (*Les Simpson*⁶⁵⁷), et des journaux (« d'ailleurs tu avais préparé ton terrain en te liant d'amitié avec les critiques d'*Ici*, de *Voir*, de *La Presse* et du *Journal*⁶⁵⁸ ». Arcan rend compte dans son roman du vécu monotone de l'individu contemporain évoluant dans un univers technologique qui représente l'une de ses distractions majeures. De plus, la presse écrite constitue un espace d'aliénation pour l'auteure-narratrice puisque étant une auteure publiée, elle dépend alors des médias qui contribuent à la construction du statut social de l'écrivain. La presse écrite est aussi l'univers de prédilection de son amant, journaliste ambitieux qui lui parlait sans cesse de sa passion et de ses soucis d'écriture.

⁶⁵⁴ ARCAN, N., *Folle*, op. cit., p.171.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p.35.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p.86.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p.60

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p.54.

La pratique intertextuelle chez nos trois auteurs nous conduit à réfléchir sur le type de lecteurs visés. En effet, il semble qu'Arcan et Delaume visent un public moins élitiste et plus large que celui visé par Bachi, puisque ce dernier nous paraît chercher une connivence avec un public nourri de culture occidentale, avec les *happy few*⁶⁵⁹ (pour reprendre la dédicace de Stendhal). En effet, le fait qu'il ne mentionne pas toujours les textes auxquels il fait allusion constitue un clin d'oeil aux lecteurs lettrés qui les reconnaîtront ; ces références littéraires semblent avoir nourri sa propre pensée et sa propre écriture dans un phénomène d'innutritio, évoqué par Montaigne.

Ainsi, nous pouvons dire que la technique du collage et de la citation, entre autres, renforcent la discontinuité et la dislocation du texte grâce à l'intégration de fragments et de débris textuels hétérogènes, engageant ainsi une prolifération du sens et engendrant une structure en réseau ou à « rhizome⁶⁶⁰ »; Sophie Rabau qualifie ce procédé scripturaire de « fragments fabriqués⁶⁶¹» ou de « l'illusion du fragment⁶⁶²».

L'hétérogénéité des textes émane, de ce fait, de la nature hétéroclite du matériau utilisé et face à un tel espace fragmentaire, le lecteur se lance dans une opération de lecture complexe, s'interrogeant inlassablement sur la manière de décoder un texte qui mêle une culture savante à une culture de masse. En effet, cette turbulence textuelle bien qu'elle revitalise et enrichisse le texte, peut aller jusqu'à l'enlisement du sens et engendrer une opacité à la lecture. Dans ce sens, Laurent Jenny attirait déjà l'attention sur une telle pratique perturbant le récit :

Dès que l'intertextualité est mue par un certain autotélisme, esthétique par exemple, comme certains « récits » surréalistes [...], elle soumet à rude épreuve les cadres narratifs qui lui tiennent lieu d'alibi. Le déploiement des formes et des écritures abuse de son importance, le récit passe en second plan, tombe en lambeaux, ou, situation plus humiliante encore, n'est plus maintenu à titre de signal stylistique à valeur poétique, mais vidé de fonctionnalité. Le cadre narratif devient pré-texte sur lequel se greffent toutes sortes de discours parasites. L'intertextualité y est alors utilisée comme machine de guerre

⁶⁵⁹ STENDHAL, *La chartreuse de Parme*, Paris, 1839, dédicace à la fin de son livre.

⁶⁶⁰ DELEUZE, G., *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.

⁶⁶¹ RABAU, S., « Entre bris et relique : pour une poétique de la mise en fragment du texte continu ou de la fragmentation selon Marguerite Yourcenar », *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Actes du Ier Congrès International du Groupe de Recherches sur les Écritures Subversives, tenu à Barcelone en juin 2001, Presses Universitaires de Perpignan, 2002, « Études », p. 23-42.

⁶⁶² *Ibid.*

permettant la désorganisation de l'ordre du récit et la mise en pièces du réalisme (ce qui est un tout)⁶⁶³.

L'intégration de fragments composites au sein des textes autofictionnels n'entraîne pas seulement « la désintégration du système narratif mais aussi celle du discours au point de faire disparaître le récit, d'exploser la syntaxe ⁶⁶⁴». Ce procédé scripturaire de la fabrique de l'informe pourrait donc aller jusqu'à représenter des enlisements du sens autant que de la forme comme le remarque à juste titre Arnaud Genon:

Tout, donc, s'articule dans le désordre de l'altération, qu'il s'agisse de l'objectalisation de la lettre ou de la thétisation de l'objet. Le signe est ainsi le lieu conflictuel, le corps même où s'affrontent les ordres contradictoires ; comme tel, il est disponible pour l'accentuation triomphante de l'un de ses statuts ou pour la suspension, l'oscillation, qui peut se prolonger jusqu'au vertige, d'un sujet qui vient se confondre dans les tensions d'annulation du texte⁶⁶⁵.

Analysant le mode d'intégration de ces matériaux dans les textes, Caroline Bayard note que ces éléments « ont été alternativement sédimentés, archéologisés, détournés. Ils reviennent par fragments, ils se refaument dans le rapiécage, le recyclage, le patchwork des créations artistiques⁶⁶⁶». L'hétérogénéité des textes autofictionnels se présente donc comme l'une des formes contemporaine du travail artistique des auteurs.

II. L'écriture du désordre

On pourrait imaginer une histoire de la littérature, ou, pour mieux dire : des productions de langage, qui serait l'histoire des expédients verbaux, souvent très fous, dont les hommes ont usé pour réduire, apprivoiser, nier, ou au contraire assumer ce qui est toujours un délire, à savoir l'inadéquation fondamentale du langage et du réel.

Roland Barthes, *Leçon*, 1977.

Dans les éléments précédents nous avons montré que nos trois autofictionnalistes font éclater à bon escient les frontières de leurs récits pour absorber d'autres genres littéraires et

⁶⁶³JENNY, L., « La stratégie de la forme », *op. cit.*, p. 269.

⁶⁶⁴DEDOMON, C., « Le schème du désordre à l'épreuve des textes romanesques de Marie Darrieussecq », *Loxias*, Loxias 30, mis en ligne le 02 septembre 2010, art. en ligne : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6344> (consulté le 12-04-2014).

⁶⁶⁵GENON, A., cité in ZUFFEREY, J. (dir), *L'Autofiction: variations génériques et discursives*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan, coll. « Au coeur des textes », 2012, p.172.

⁶⁶⁶BAYARD, C., « Le genre et le postmodernisme », *La mort du genre 2*, Actes du colloque tenu à Montréal en octobre 1987, Québec, La nouvelle Barre du jour (nbj), 1989, p. 49.

paralittéraire. Ils poussent également leur action fragmentaire au niveau de la langue employée, nous remarquons alors que dans les trois textes l'emploi de la ponctuation est très abusif et l'espace textuel est structuré d'une manière anarchique.

L'emploi d'une ponctuation aléatoire chez nos autofictionnalistes émane de leur besoin de briser la structure de la phrase et de répudier la logique grammaticale. Ainsi, ils utilisent anarchiquement des signes de ponctuation comme le point, le tiret et les points de suspension. Observons dans les exemples suivants l'emploi excessif du point :

La douleur est ma maîtresse. Elle guide mon souffle. Le bloque. Crie, bon sang, crie. Délivre-toi. Tu es en gésine. Mais tu n'accoucheras de rien. Du vent. Seulement du vent. Misère. Où est tu ? Où te caches-tu ? Papapersonne ne répond plus. Personne au bout du fil. Plus de mille ans d'absence. Plus de mille ans. Nous. Je. Je n'ai plus de repos. Jamais je ne suis à mon aise⁶⁶⁷.

Chez Bachi, l'emploi exagéré du point permet de rendre compte de l'état d'âme de l'auteur-personnage, qui souffrant de douleurs atroces à cause d'une maladie rare, tient un langage délirant. La récurrence aléatoire du point est justement la manifestation de ce délire qui s'étend au niveau langagier, il représente également l'incapacité de l'auteur-narrateur à agencer ses phrases et parfois-même à articuler ses mots (« papapersonne »). Cette expression hachée et saccadée est aussi la représentation de la langue orale qui permet justement de telles distorsions langagières et où la répétition par exemple n'est pas signe d'erreur, comme c'est le cas dans la citation ci-dessus où nous remarquons la répétition du pronom personnel « je ».

A l'instar de Bachi, la langue chez Delaume est aussi affectée par l'irruption du point violentant les phrases : « J'ai peur donc je déserte. C'est une constatation. (...) je n'ai pas le droit de voir des morts. J'obéis. J'ai moins peur. Je ne suis pas soulagée⁶⁶⁸. » L'expression hachée chez Delaume est le signe d'une crise identitaire qui ne peut se projeter que dans le fragmentaire.

L'emploi abusif du point rompt donc la linéarité du texte et lui donne un rythme allusif engendrant à cet effet une lecture discontinue et concomitante, et installe une sorte de communication télégraphique entre le texte et son lecteur.

⁶⁶⁷ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.74.

⁶⁶⁸ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.189-190.

Outre le point, les auteurs emploient d'autres signes comme les multiples tirets et les points de suspension. Les points de suspensions expriment souvent les hésitations des personnages : « Je me souviens ...Quoi encore ! Je me souviens, dis-je de mes années algériennes où je calmais ces putains de douleurs⁶⁶⁹ ».

Le choix d'une telle ponctuation donne l'impression d'une pensée saccadée et délirante, cette forme d'écriture dévoile le désir des auteurs de défier les normes canoniques de l'écriture traditionnelle et de se lancer dans une aventure scripturale guidée par la logique du désordre. En effet, cette ponctuation consciemment défectueuse est l'un des aspects déconstructeurs de l'écriture fractale et turbulente que prônent les autofictionnalistes.

Outre l'emploi du point nous remarquons chez Delaume l'utilisation de signes mathématiques qu'elle insère entre les paragraphes ou au niveau même de la phrase. En effet, dans le chapitre intitulé « Une femme, deux hommes, 666 possibilités⁶⁷⁰ » elle intègre le signe (+) entre les paragraphes qui portent, chacun, le titre de *scénario* en gras accompagné d'un chiffre, et elle énumère quatre scénarios relatant ses différentes hypothèses au sujet de sa conception. L'auteure-narratrice cherche ainsi l'équation correcte qui pourrait lui révéler sa vérité en confrontant au sein des possibles les trois pôles de son malheur : le père, la mère et le géniteur. Et toujours avec des signes mathématiques elle définit son équation ainsi : « A Trinidad vivait une famille, Trinidad =Trinité= le père la mère = le géniteur⁶⁷¹ ». Les signes mathématiques permettent à l'auteure-narratrice d'appréhender son histoire et d'en chercher une issue :

Je cherche mes contours, je ne connais de moi que la périphérie et quelques axes centraux. Alors je pars en quête et parfois je calcule. Lettres, numérologie. $5+7=12$, $1+2=3$; avant c'était $8+6=14$, $1+4=5$. J'ai ouvert grand le livre, j'ai dit s'arrêtent ici ces très mauvais chapitres, je ne subirai plus, je m'écrirai moi-même. J'ai fait dévier mon chiffre, en magie il vaut plus. Mais ce n'est pas suffisant⁶⁷².

Les signes mathématiques révèlent aussi un aspect de l'écriture de l'inconscient qui n'a aucune logique où tout type de raisonnement et de discours peuvent coexister.

Les textes autofictionnels sont aussi l'espace de l'expérimentation sur le plan typographique où les auteurs rejettent la linéarité et expérimentent de nouvelles

⁶⁶⁹ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.68 .

⁶⁷⁰ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.83.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p.201.

⁶⁷² *Ibid.*, p.104.

Elle
Excusez-moi, monsieur, je me cherche, vous ne m'auriez pas vu par hasard ?
Moi
Je crois que vous êtes devant moi.
Elle
Je ne me retrouve pas, ça devient agaçant.
Moi
Je crois que vous êtes devant moi.
Elle
Vous avez bien de la chance, moi je ne crois plus en rien.

La disposition du dialogue sous forme de répliques met en exergue les deux personnages avec les pronoms (Elle/Moi) et permet une confrontation visuelle de leurs propos dans un espace épuré. Cette forme typographique, étrangère au roman, s'étend sur six pages dans *Dans ma maison sous terre*, et montre de ce fait la volonté de Delaume de déstabiliser son texte et d'y installer une forme d'hybridité sur le plan du fond et de la forme.

En outre, nous avons remarqué que chez Delaume et Bachi l'utilisation de l'italique vient perturber le texte puisqu'ils y font appel d'une manière anarchique. En effet, Delaume utilise l'italique d'une manière qui affecte l'aspect typographique du texte. Elle reprend par exemple onze fois les mots de la ritournelle de la chanson *Scandale dans la famille* de Distel « *Ton père n'est pas ton père, mais ton père ne l'sait pas* » et la parachute dans le texte d'une manière illogique, cette clause de la chanson revient ainsi scander le texte et s'exprimer comme une hantise : « Dans ma tête ça ne s'arrête pas *Ton père n'est pas ton père mais ton père ne l'sait pas*⁶⁷⁶ ». En outre, elle fait appel à l'italique pour souligner les propos déplaisants de la grand-mère et les mettre à distance sous forme de « mentions » : « *Folle comme son père tordue comme lui caractérielle*⁶⁷⁷ », « *Une merde de petite salope et un tissu de saloperie*⁶⁷⁸ », ou encore des propos racistes « *50°/°arabe*⁶⁷⁹ », et parfois pour désigner sa mère « *l'orgueil d'ailleurs on voit où ça l'a menée*⁶⁸⁰ ». A cet effet, l'emploi de l'italique est une forme de violence faite au texte pour exprimer la souffrance qui sillonne l'âme de l'auteure-narratrice : « Mais les syllabes éraflent, l'italique creuse en moi⁶⁸¹ ». Delaume ne se lasse pas de torturer la cohérence de son texte avec un italique haletant :

⁶⁷⁶DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.67.

⁶⁷⁷*Ibid.*, p.69.

⁶⁷⁸*Ibid.*, p.44.

⁶⁷⁹*Ibid.*, p.43.

⁶⁸⁰*Ibid.*, p.69.

⁶⁸¹*Ibid.*, p.69.

(...) c'est bien ça Théophile vous voulez que j'oublie, que j'oublie et pardonne comme si c'était possible comme si c'était souhaitable *soufflez très fort sur la bougie et le vœu s'accomplit* (...) J'ai mal et envie de me taire. Pour de bon, pour de vrai, tout le temps. *Soufflez très fort sur la bougie et le vœu s'accomplit* : que l'horreur reste brute et que le sang soit mien. *Soufflez très fort sur la bougie et le vœu s'accomplit* : qu'on trouve les responsables, qu'ils soient exécutés. *Soufflez très fort sur la bougie et le vœu s'accomplit* : que ce nouveau cauchemar je puisse apprivoiser⁶⁸².

Dans une langue poétique, les mots se suivent au sein d'une mélodie de cauchemar, et la narratrice en répétant l'expression « *Soufflez très fort sur la bougie et le vœu s'accomplit* », semble jeter un sort plus que formuler un vœu. Le mal qui la ronge est tellement intense que le pardon ne peut être accordé.

L'utilisation de l'italique est très remarquable aussi dans *Autoportrait avec Grenade* où, outre le marquage des citations et des poèmes qu'il insère dans son texte, Bachi mentionne tout un passage en italique et dépourvu de ponctuation :

Il se prit à regretter les années de plomb, quand les habitants de la cité étaient privés de toute expression ; là, au moins, ils ne risquaient pas de prendre des décisions inconsidérées, ni de porter au pouvoir l'Inquisition ! Et le pire ne lui fut pas épargné *au cousin comme si quelque chose une force ou un charme le poursuivait oh non rien ne fut épargné à ce jeune homme fier que nous regardions le matin quand il allait les rejoindre homme parmi les hommes et à peine le soleil se dressait hors le berceau à peine né le soleil au sortir de chez lui le pas vif leste comme porté par l'écume incandescente qui dégoulinait du ciel et de l'astre en son berceau lui qui brava tous les interdits lui qui ne recula devant aucune armée il marcha vers son destin sous les huées de la foule et seuls ses amis l'acclamaient le portaient en triomphe leur héros et dans le quartier on murmurait son nom comme une sorte de mot de passe ou un talisman le Cousin le Cousin le Cousin, quand il revint la veille de la fermeture, histoire de humer une dernière fois l'atmosphère qui avait bercée ses nuits pendant ces nombreux mois⁶⁸³.*

Le passage mentionné en italique n'est ni une citation, ni une allusion, mais il est plutôt le résultat d'un acte volontaire de transgression textuelle de la part de l'auteur qui, tout comme son personnage le Cousin, tente de « braver les interdits » et de casser les normes canoniques du récit traditionnel en utilisant ce démarquage typographique d'une manière illogique. En outre, nous notons l'absence de tous signes de ponctuation au niveau de ce passage mis en italique, retenant à cet effet le souffle du lecteur et torturant son rythme de lecture ; la violence ainsi faite au texte vise également à affecter le lecteur. L'absence de ponctuation nous semble aussi traduire la vitesse avec laquelle le cousin court vers un

⁶⁸² *Ibid.*, p.38-39.

⁶⁸³ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade, op. cit.*, p.93.

destin inéluctable. Nous y notons une sorte d'accélération du temps et de l'image, comme au cinéma à l'approche d'une catastrophe fatale ; le procédé est très clairement cinématographique. Il nous semble aussi que l'italique transforme le cousin en personnage littéraire arborant une dimension épique. Le caractère transgressif du comportement du cousin est rendu aussi par l'allusion au « Bateau ivre » de Rimbaud : « Ce fut son plus beau voyage. Il navigua entre des croupes, escalada des mamelons, éprouva l'ivresse des sommets, investit des gorges où coulaient des fleuves turbulents, connut des échouages insensés⁶⁸⁴ ». Cependant cette allusion est plutôt ironique puisque l'exploration dont il s'agit est celle des femmes d'un bordel. En outre, Bachi ne démarque pas seulement ce passage par l'italique et par l'absence des signes de ponctuation, mais aussi par une ouverture et une clausule identiques représentées par le mot *le Cousin* : « *au Cousin...le Cousin* », c'est le début et la fin de son expérience scripturale.

Nous notons la même utilisation particulière de l'italique chez Delaume, en effet, elle mentionne aussi des passages en italique sans justification et les prive de signes de ponctuation ; dans l'exemple suivant c'est l'un des personnages qui prend la parole pour raconter les derniers instants de sa vie, alors qu'il va mourir asphyxié :

Je compris que là où j'étais l'air ne se renouvelait point, et que j'allais mourir. Je n'ai pas levé les mains, ni même tâté les morts. Je ne reconnus pas un vide entre ma tête et le fumier humain supérieur. Pourtant grâce à la précipitation avec laquelle on nous avait jetés pêle-mêle, Odette et Jean-Bernard s'étaient croisés au-dessus de moi de manière à décrire un angle semblable à celui de deux cartes mises l'une contre l'autre par un enfant qui pose les fondements d'un château. Je savais que chaque bras tiendrait à quelque chose, et qu'à plus aucun os je ne devrais mon salut⁶⁸⁵.

Delaume emploie l'italique, dans la citation ci-dessus, d'une manière aléatoire pour exprimer peut-être le trouble du personnage qui se trouvait entre la vie et la mort. L'absence de ponctuation accompagne l'emploi de l'italique quand elle évoque aussi sa mère : « Elle devient comme l'initiatrice de son malheur détricoté maille à l'envers maille à l'endroit filer la laine et puis voilà *Ton père n'est pas ton père et ton père ne l'sait pas⁶⁸⁶* ». Cela pourrait renvoyer à la perte de maîtrise de son destin par la mère, et la parole de la chanson mise en italique l'a entraînée dans un engrenage dont elle ne pourra plus sortir et qui conduira à sa mort. La ponctuation disparaît aussi quand la narratrice parle de

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p.91.

⁶⁸⁵ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.167. (C'est nous qui soulignons)

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p.77.

ses membres de famille maternelle : « J’entends je sens je vois *folle comme son père tordue comme lui caractérielle* ⁶⁸⁷ », cela semble traduire l’invasion incontrôlable de la parole des autres, elle est comme submergée par leurs mots, et son esprit ne peut faire rempart à ce flux de paroles agressives.

Cette pratique de l’italique chez Delaume et chez Bachi révèle leur passion pour l’expérimentation en soumettant leurs textes à tout type de renversement et de perturbation dans un jeu ludique qu’ils partagent avec leurs lecteurs.

Cependant, l’utilisation de l’italique n’est pas exagéré dans *Folle*, d’ailleurs outre les citations explicites et les emprunts de langues, Arcan l’emploie une seule fois en évoquant la passion du père de son amant : « Le plus grand souhait de sa vie n’était pas tant d’observer des étoiles explosées, mais *de voir des étoiles exploser*, il voulait surprendre leurs volées de gaz où se trouvait peut-être l’âme ⁶⁸⁸ ». L’expression « *de voir des étoiles exploser* » est mise en italique afin de la mettre en exergue puisqu’elle fait référence au vécu de l’auteure-narratrice qui partage la même passion que le père de son amant mais dans des dimensions différentes. En effet, tout comme le père de son amant la narratrice cherche à saisir le secret de l’âme non pas à travers l’explosion des astres mais plutôt à travers « l’explosion » de l’être humain au moment de sa mort, et c’est pour cette raison qu’elle pense sans cesse à son suicide et à la manière de l’exécuter pour pouvoir découvrir l’âme dans ses instants d’ « explosion ».

En définitive, nous pouvons dire que les différentes stratégies scripturaires visant à déstabiliser les textes en répudiant toute notion d’ordre et de logique syntaxique révèlent l’angoisse existentielle des auteurs-narrateurs souffrant de crise identitaire ; le texte est alors l’espace où se projettent leurs maux dans un désordre apparent mais qui est en réalité une forme de structuration de l’inconscient, comme l’écrit Lacan : « l’inconscient est une langue structurée ». En d’autres termes la désintégration du langage exprimant le chaos qui régit l’esprit des auteurs-narrateurs, dissémine une organisation bien structurée qui rejoint la logique de la déconstruction/ reconstruction de soi.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p.69.

⁶⁸⁸ ARCAN, N., *Folle*, *op. cit.*, p.173.

Toutefois, la turbulence de l'écriture chez nos trois auteurs ne se manifeste pas seulement au niveau syntaxique et typographique, mais également à travers les notions thématiques traitées et manipulées dans le texte. C'est ce que nous verrons dans le point suivant.

III. La déconstruction : une logique de renversement/ neutralisation

Nos trois textes autofictionnels sont déconstruits dans leurs différentes facettes, mais il est important de signaler que la déconstruction ne se limite pas uniquement à l'aspect fragmentaire de ces textes, mais elle renvoie à tout type de renversement et de déstabilisation du fond et de la forme du texte.

En effet, concept proposé par Jacques Derrida, la déconstruction désigne « l'ensemble des techniques et stratégies utilisées (...) pour déstabiliser, fissurer, déplacer les textes explicitement ou invisiblement idéalistes⁶⁸⁹ ». Derrida s'est intéressé à une opposition longtemps considérée comme une distinction claire, celle de l'écriture et de la voix. Il préfère parler de hiérarchisation qui privilégie un aspect par rapport à un autre, c'est ainsi qu'il confronte présence et absence, vérité et mensonge, homme et femme etc. Cependant, déconstruction ne signifie pas destruction mais plutôt renversement de pôles de force et déstabilisation de hiérarchie et de valorisation, et cela s'effectue suivant deux phases : la première phase est celle du renversement reposant sur la destruction du rapport de force au sein d'un couple a priori hiérarchisé. Dans ce premier temps, l'écriture doit donc primer sur la voix, l'autre sur le même, l'absence sur la présence, le sensible sur l'intelligible, etc. La deuxième phase est celle de la neutralisation : on arrache le terme valorisé lors de la première phase à la logique binaire. Ainsi, on abandonne les significations antérieures, ancrées dans cette pensée duelle. Cette phase donne naissance à l'androgynie, à la super-voix, à l'archi-écriture.

Le renversement dont parle Derrida est présent chez Delaume car elle privilégie la parole des morts sur celle des vivants, la force de l'écriture sur celle de l'arme, la force de la douleur sur celle du bonheur. Chloé explique les raisons qui font que la voix des morts triomphe sur celle des vivants : « Les morts, ils nous échappent, même quand on vit avec.

⁶⁸⁹HOTTOIS, G., *De la Renaissance à la Postmodernité : Une histoire de la philosophie moderne et contemporaine*, Paris, De Boeck, 1998, p. 399-400.

Même quand on les comprend, surtout quand on est seul à entendre leur chant. Nous serons toujours victimes de leurs premiers secrets⁶⁹⁰». Arcan suit également la même logique et considère que c'est la voix des morts suicidaires qui l'emporte sur celle des vivants : « (...) si on en veut aux gens qui se suicident, c'est parce qu'ils ont le dernier mot⁶⁹¹», chez Arcan c'est donc la pulsion de mort qui l'emporte sur celle de la vie.

Toutefois, Nelly Arcan adhère aussi au principe de l'écriture de la déconstruction /reconstruction : « (...) l'écriture permet une vraie reconstruction: elle redonne un sens à ce qui s'est effondré⁶⁹² ». Delaume partage le même avis en déclarant : « Je me suis faite de mots, personnage de fiction, pour pouvoir échapper à votre réalité⁶⁹³ »; et elle évoque même l'opération de reconstruction par le biais de son double Théophile : « Ce n'est pas vraiment ça, ose arguer Théophile, c'est plutôt que vos mots ne peuvent en rien occire. Vous ne profitez pas de la reconstruction. Vous êtes ma chère Chloé cimentée au passé (...) ⁶⁹⁴».

Chez Bachi, comme on l'a vu plus haut, le monde fictif est en force face au monde réel, ses personnages fictifs deviennent plus réels que lui-même. Dans *Autoportrait avec Grenade*, la solitude l'emporte sur l'amour, la maladie est aussi au cœur du récit et la douleur accompagne le narrateur tout au long du texte, une sensation de malaise qui noircit tous les moments de bonheur. Quant à Arcan, le renversement se lit à travers la force de l'absence qui l'emporte sur celle de la présence puisqu'elle se sent toujours invisible dans son monde : devant les ex de son amant, devant les tarots de sa tante et absente dans sa relation amoureuse, son amant étant trop obsédé par le monde virtuel d'Internet. Le renversement est perceptible également dans sa volonté d'écrire une lettre à son amant tout en étant persuadée qu'elle ne la lui enverra jamais.

Dans la phase de neutralisation Chloé Delaume revient sur certaines vérités qu'elle n'a pas pu assumer au début de son récit : « la vie ou l'écriture, j'ai trop choisi la vie. Il me manquera toujours la force, les gens comme vous disent le talent⁶⁹⁵ ». Chloé affirme que cette âme tourmentée au début de son récit n'existe plus : « L'esprit de Nathalie ne trouvait

⁶⁹⁰ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.201.

⁶⁹¹ ARCAN, N., *Folle*, op. cit., p.14.

⁶⁹² ARCAN, N., cité in NAVARRO, P., « Nelly Arcan, journal intime », septembre 2001, <http://voir.ca/livres/2001/09/05/nelly-arcan-journal-intime/>. (consulté le 05.02.2012).

⁶⁹³ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p. 204.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p.204.

pas le repos, il a hanté mon corps jusqu'à la bonne nouvelle qui va te faire plaisir. A partir de ce moment débuta l'agonie. Elle fut lente, douloureuse, une sorte de seconde mort pour cette âme abîmée. Je me dois de vous prévenir, je viens de l'enterrer⁶⁹⁶». *Dans ma maison sous terre* est alors pour l'auteure-narratrice le temps d'une agonie pour qu'une nouvelle âme naisse : « Vous ne connaissez pas celle qui depuis neuf ans m'habite et me console (...) Elle est moi, désormais, et elle s'appelle Chloé. Tout ce qui la précède doit être de mon crâne évidé⁶⁹⁷. »

Le récit de Bachi, semé de douleur, de souci et d'anxiété se clôt sur une sensation de bien-être, peut-être même temporaire, mais plutôt agréable : « Vous vous sentez bien me demanda un vieil homme ? (...) plus bas, une légère brise troublait le miroir. Oui répondis-je, je vais bien⁶⁹⁸ ». Quant à la phase de neutralisation dans *Folle*, elle est perceptible vers la fin de son récit où elle déclare « cette lettre est mon cadavre⁶⁹⁹ », c'est-à-dire que tous les renversements, effectués dans son texte, se sont épuisés et son exploration de sa douleur a enfin pris fin ; l'écriture lui a permis de neutraliser ses maux et de les enterrer dans l'espace d'un roman.

La déconstruction en tant que stratégie de renversement/ neutralisation accompagne une écriture régie par la logique du désordre dans le dessein de la dislocation/ réappropriation de soi chez les trois autofictionnistes. Derrida propose un autre concept, la différance (avec un a), s'inscrivant dans le cadre de la déconstruction, ce qui nous permettra de poursuivre la logique et l'originalité de ces auteurs dans l'exploration de leur moi saccagé.

IV. La relation à soi à la lisière du discours différenciel

Le terme différance, écrit avec un « a » et non pas avec un « e », est un néologisme inventé par le philosophe Jaques Derrida en 1963. Il est considéré ni comme un concept ni comme une théorie mais plutôt, selon Derrida, comme la possibilité même du concept. A l'opposé du lexème *différence* qui génère les divergences, *différance* s'impose plutôt comme élément d'union qui rassemble les antagonismes. La différence de l'Autre ne doit pas susciter le refus mais plutôt la tolérance et l'acceptation.

⁶⁹⁶*Ibid.*, p.205.

⁶⁹⁷*Ibid.*, p.205.

⁶⁹⁸ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.189.

⁶⁹⁹ ARCAN, N., *Folle*, op. cit., p.205.

La différance est également le titre d'une conférence tenue par Derrida le 27 janvier 1968, publiée ensuite dans le *Bulletin de la société française de philosophie* (juillet-septembre 1968) et dans *Théorie d'ensemble*⁷⁰⁰, puis republiée dans *Marges de la philosophie*⁷⁰¹.

Derrida rappelle, dès l'introduction, que le changement graphique qu'il a opéré « a été calculé dans le procès écrit d'une question sur l'écriture⁷⁰² », cette intervention crée une différence qui « s'écrit ou se lit, mais [...] ne s'entend pas⁷⁰³ ». Il fait remarquer également que le verbe *différer* renvoie à la fois à *ne pas être identique* et à *remettre à plus tard*. Tandis que *différance* ne fait pas référence au signifié *remettre à plus tard* ; c'est justement dans ce sens que *différance* « devrait compenser cette déperdition de sens⁷⁰⁴ », le a « provenant immédiatement du participe présent (différant) et nous rapprochant de l'action en cours du différer, avant même qu'elle ait produit un effet constitué en différent ou en différence⁷⁰⁵ ». Derrida ajoute qu'en français, la terminaison en *ance* « reste indécise entre l'actif et le passif⁷⁰⁶ », c'est ainsi, termine-t-il, « ce qui se laisse désigner par "différance" n'est ni simplement actif ni simplement passif⁷⁰⁷ ».

Utiliser le concept de *différance* pour approcher un texte autofictionnel nous a semblé intéressant car « la *différance* maintient les distances. En ce lieu vide, l'accès à soi est toujours différé (...) Elle fracture, suspend la présence, fissure l'identité à soi. L'imagination, faculté virtuelle la plus active, est déterminée comme *différance*. (...) Comme la voix, la *différance* est prise dans un mouvement d'auto-affection⁷⁰⁸. ». Notre corpus est justement une illustration de ce genre de discours différé.

Dans *Dans ma maison sous terre* la distance à soi est maintenue par la création d'un double appelé Théophile : « Théophile n'a pas d'âge. Je l'ai croisé à l'angle sud, près du

⁷⁰⁰DERRIDA, J., BARTHES, R., BAUDRY, J.-L. et al., *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, collection Tel Quel, 1968.

⁷⁰¹DERRIDA, J., *Marges de la philosophie*, Paris, Editions de minuit, 1972.

⁷⁰²*Ibid.*, p.4.

⁷⁰³*Ibid.*, p.4.

⁷⁰⁴*Ibid.*, p.8.

⁷⁰⁵*Ibid.*, p.8-9.

⁷⁰⁶*Ibid.*, p.9.

⁷⁰⁷*Ibid.*, p.9.

⁷⁰⁸DELAIN, P., « Les mots de Jacques Derrida », août 2005, art. en ligne : <<http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0508281130.html>>. (consulté le 14-09-2012).

point d'eau (...) Théophile a compris et il comprend encore, et il comprendra toujours ⁷⁰⁹», ce personnage accompagne la narratrice dans sa visite dans le cimetière, la conseille et la soutient. Le lieu vide qu'évoque Derrida est selon Delaume le lieu immense de son intériorisation : « À l'intérieur de moi, ce n'est que du silence, un silence qui s'impose et qui règne, souverain ⁷¹⁰ ». Quand un écrivain parle de sa propre pratique d'écriture dans un roman, la commente et la remet en question, c'est également une forme de distanciation par rapport à son moi créateur et le produit final de sa création; Delaume le fait justement dans son œuvre : « Je dis autofiction. Mais expérimentale. Que l'écriture provoque des faits, des événements. Que la consignation implique la création de vraies situations, que rien ne soit écrit s'il n'a été ressenti, sous une forme ou une autre ⁷¹¹ ». Chloé étaye ainsi la logique de Doubrovsky qui s'appuie sur l'écriture « d'évènements strictement réels » vécus ou ressentis.

Chez Bachi, dans *Autoportrait avec Grenade*, ce sont les personnages de ses œuvres antérieures, qui ne sont que le Moi fragmenté de l'auteur, qui viennent le bousculer, le questionner et le reconforter : « Je suis attablé avec Hocine sur le cours de la Révolution. Oui, Hocine, le personnage principal de mon premier roman, *Le Chien d'Ulysse*. En chair et en os. Il respire et boit un café, à l'ombre d'un platane ⁷¹² ». Bachi délivre dans son roman un discours métatextuel où il revient sur la spécificité de son entreprise d'écriture, sa propre théorisation de l'acte d'écriture et sa conception d'écrivain :

J'ai une saloperie qui court dans mes veines depuis ma naissance. Une malformation du globule rouge. A l'ancienne, mes amis, mes lecteurs par défaut. Il faut tout vous dire, n'est-ce pas ? L'exercice le demande. Le genre autobiographique pourri. L'autofiction. Toute cette connerie à la Dickens comme le dit malicieusement Holden Caulfield, le héros de *L'Attrape-cœur*. Je rejoins la cohorte des grands malades graphomanes : Proust, Camus, Baudelaire, Gide. Le talent en moins ⁷¹³.

L'auteur de *La Kahéna* parle donc ouvertement du pacte qu'il tisse avec ses lecteurs : un pacte autobiographique ou plutôt autofictionnel qui l'oblige à dire la vérité et à s'expliquer au sujet de sa maladie. Il explicite même sa vision théorique concernant le genre romanesque : « (...) le parfait objet romanesque doit tenir seul, fonctionner seul,

⁷⁰⁹ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.19-20.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p.131.

⁷¹¹ *Ibid.*, p.186.

⁷¹² BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.21.

⁷¹³ *Ibid.*, p.29.

comme une orange mécanique. Tic-tac, tic-tac...Nul besoin de savoir ce qui se trame dans les soubassements intercrâniens du scribe⁷¹⁴ ».

Nelly Arcan écrit son roman sous forme de lettre, la distanciation est alors assurée avec un tel mode d'énonciation ; c'est ainsi que la plume et le papier s'incrustent entre l'auteur et son moi. Arcan nous livre ses propres réflexions sur la pratique de l'écriture :

Chez moi écrire voulait dire ouvrir la faille, écrire était trahir, c'était écrire ce qui rate, l'histoire des cicatrices, le sort du monde quand le monde est détruit. Ecrire était montrer l'envers de la face des gens et ça demandait d'être sadique, il fallait pour y parvenir choisir ses proches et surtout il fallait les avoir follement aimés, il fallait les pousser au pire d'eux-mêmes et vouloir leur rappeler qui ils sont⁷¹⁵.

Cette lettre est mon cadavre, déjà, elle pourrit, elle exhale ses gaz. J'ai commencé à l'écrire au lendemain de mon avortement, il y a un mois⁷¹⁶.

Ecrire chez Arcan est donc un acte de douleur, c'est écrire pour mieux démasquer la monstruosité du monde, et pour pouvoir mieux mourir et non pas comme le dit Doubrovsky « *pour moins mourir* ». L'écriture de *Folle* est une écriture qui surprend et fouille dans les profondeurs des douleurs et des peurs, un talent singulier. *Folle* est un roman attachant, émouvant et bouleversant qui exprime le malaise dont souffre l'individu dans une société dépourvue de spiritualité.

La relation à soi au sein de notre corpus est différée car il s'agit d'abord d'une confrontation du moi et de l'Autre, de la vérité et des mensonges, de l'intime et de l'extérieur. On est toujours dans cette chaîne d'oppositions qui aspire à converger dans un spacieux de la différence et qui permet en fin de compte une approche plus transparente de soi.

Conclusion

En somme, l'écriture autofictionnelle est un espace de l'élaboration de l'hybride mettant en œuvre différentes stratégies scripturales relevant principalement de trois pratiques : intertextuelle, transdiscursive et transmédiaire. Le texte autofictionnel se détache donc des normes canoniques pour adapter et adopter des stratégies d'une écriture fractale et

⁷¹⁴*Ibid.*, p.30.

⁷¹⁵ARCAN, N., *Folle*, op. cit., p.168.

⁷¹⁶*Ibid.*, p.205.

déconstruite. Les techniques d'écriture qui installent au sein des œuvres une logique d'hétérogénéité et de l'informe se résument d'abord en la technique de la plurivocalité permettant de créer des brouillages narratifs à travers des stratégies de co-énonciation et de sur-énonciation remettant en question la vision totalisante de la voix narrative ; viennent ensuite les procédés de collage, d'emprunts, d'allusion et de citation qui permettent à travers l'intégration de fragments, d'une part de faire éclater le texte dans son rapport avec le genre narratif et de l'autre de déconstruire sa forme typographique. Enfin, le désordre de l'écriture se manifeste aussi à travers une ponctuation défectueuse (exagération ou absence de signes de ponctuation) donnant un rythme haletant et chaotique au texte, ainsi qu'une utilisation lésionnaire de l'italique compromettant en conséquence la cohérence langagière des textes.

L'écriture autofictionnelle est donc une écriture insaisissable qui se dévoile et se dissémine à travers l'expérimentation d'une continuelle déconstruction/ reconstruction à la fois du signifiant et du signifié.

PARTIE II :

**Stratégies de
dislocation/
réappropriation de
soi**

Introduction

Cette deuxième partie de notre travail, intitulée « Stratégies de dislocation/ réappropriation de soi » vise à approcher les mécanismes et les stratégies de l'écriture analytique⁷¹⁷ qu'exploitent les trois autofictionnalistes dans leurs textes afin de réaliser une dislocation/ réappropriation de soi.

Nous avons vu dans la partie précédente que les sujets autofictionnels, en raison d'une souffrance psychologique causée par la perte et l'absence de (s) objet (s) vital (vitaux) commencent un travail de deuil qui n'est jamais achevé. Ils adoptent alors une écriture anamnétique, appuyée par des stratégies de déconstruction, pour témoigner de leurs états psychologiques dominés par la colère et la révolte.

Nous examinerons dans cette partie deux stratégies de figuration de soi à travers la technique de l'autoanalyse : L'aliénation et le dédoublement. Il est évident que l'aliénation n'est pas une stratégie adoptée sciemment par les auteurs-narrateurs, mais elle est plutôt une réalité psychologique dont souffrent ces sujets mais qu'ils considèrent comme étape nécessaire dans le passage de la dislocation à la réappropriation de soi. Quant au dédoublement, il sera exploité dans une visée d'auto-engendrement que se fixent les auteurs-narrateurs.

Nous mettrons à cette fin l'accent sur le pouvoir de l'écriture autofictionnelle expérimentale dans le changement du destin des sujets autofictionnels.

Le traumatisme lié à l'absence et au deuil provoque une véritable dislocation du moi que les écrivains tentent de traduire à travers une déconstruction de leur texte qui est le seul matériau susceptible de rendre compte de leur colère, de leur rage et de leur désespoir. Ils exprimeront ainsi leur sentiment d'aliénation et de dédoublement, avant de tenter de se reconstruire et de se réapproprier leur moi grâce à l'écriture. Etudions pour commencer les différentes formes d'aliénation qu'ils subissent.

⁷¹⁷ « Investigation de soi par soi, conduite de façon plus ou moins systématique, et qui recourt à certains procédés de la méthode psychanalyste – associations libres, analyse de rêves, interprétations de conduites, etc. ». JLAPLACHE, J. et J-B. PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Quadrige, 2007, p. 41.

Chapitre I :

L'aliénation entre

négativité et

nécessité

Chapitre I : L'aliénation entre négativité et nécessité

I. L'aliénation : définitions

L'histoire, c'est l'aliénation et la production de la raison dans la déraison, de l'homme vrai dans l'homme aliéné. Dans les produits aliénés de son travail (marchandises, État, religion), l'homme, sans le savoir, réalise l'essence de l'homme. Cette perte de l'homme, qui produit l'histoire et l'homme, suppose bien une essence préexistante définie. À la fin de l'histoire, cet homme, devenu objectivité inhumaine, n'aura plus qu'à ressaisir, comme sujet, sa propre essence aliénée dans la propriété, la religion et l'État, pour devenir homme total, homme vrai⁷¹⁸.

Le terme d'aliénation est un terme ambivalent vu ses divers emplois dans les différentes disciplines telles que la philosophie, la psychiatrie, la sociologie et la politique pour ne citer que celles-ci. En effet, la polysémie du concept d'aliénation a fait de lui un mot valise parfois dépourvu de sens comme l'explique Paul Ricœur :

Le mot "aliénation" est, aujourd'hui, en langue française, un mot malade. Il souffre de cette affection que certains lexicologues appellent " surcharge sémantique " : à force de signifier trop, il risque de ne plus rien signifier du tout. La question qui se pose à propos de ce malade est de savoir s'il faut le tuer ou le guérir⁷¹⁹.

Le terme « aliénation » vient du latin *alienus* qui signifie « étranger » ou « autre », il est à l'origine un terme juridique se référant au transfert de propriété portant sur un bien ou encore un droit. Ce sens était le plus courant jusqu'au XIX^{ème} siècle, il désignait une « dépossession »⁷²⁰, cette dernière se définit alors comme la « privation d'une capacité à mobiliser quelque chose de soi pour agir⁷²¹ ».

En 1844 Karl Marx place le concept d'aliénation au centre de son célèbre écrit *Les manuscrits de 1844*, et l'introduit ainsi dans le domaine de la sociologie ; il en fait alors usage pour décrire la condition des travailleurs au sein du régime capitaliste. Selon Marx, le travailleur est aliéné par son travail car dépossédé de la marchandise qu'il produit et

⁷¹⁸ ALTHUSSER, L., *Pour Marx*, Paris, Maspéro, 1965, p. 232.

⁷¹⁹ RICŒUR, P., « ALIÉNATION », *Encyclopædia Universalis*, art. en ligne: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/alienation/> (consulté le 27 juillet 2015).

⁷²⁰ BLAY, M. (dir.), *Grand Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse: CNRS éditions, 2003, p.19.

⁷²¹ HABER, S., *L'Aliénation. Vie sociale et expérience de la dépossession*, Paris, PUF, «Coll. Actuel Marx Confrontation », 2007, p. 33.

vendant l'effort qu'il fournit, il est donc exploité et déshumanisé. Ce faisant, Marx considère l'aliénation du travailleur comme étant « le processus par lequel la chose créée lui apparaît comme une essence étrangère qui l'asservit ⁷²²», ou en d'autres termes, elle est « une conséquence immédiate du fait que l'homme est rendu étranger au produit de son travail [...] : l'homme est rendu étranger à l'homme ⁷²³ ». L'objet que le travailleur a produit est censé le représenter, et en étant séparé, il réalise la « dépossession » de son essence, puisque cet objet « approprié » par l'autre et devenant étranger, s'érige contre lui dans une « opposition réciproque hostile ⁷²⁴», en représentant le capital. Marx précise que le salaire est de même un aspect de la sujétion du travailleur car selon lui : « Le salaire et la propriété privée sont identiques : car le salaire, dans lequel le produit, l'objet du travail, rémunère le travail, n'est qu'une conséquence nécessaire de l'aliénation du travail, et dans le salaire le travail n'apparaît pas non plus comme le but en soi, mais comme le serviteur du salaire ⁷²⁵ ».

C'est en ce sens que l'aliénation est un espace de destruction où le sujet ne cherche pas à être lui-même mais s'engage plutôt dans un processus d'« empêchement d'être soi ⁷²⁶», elle renvoie donc selon Franck Fischbach à une « situation négative ⁷²⁷ ». Le travail n'est plus corollairement un moyen de libération de l'homme (conception de Hegel), mais plutôt un espace de perte, de dépossession et de dépouillement de l'essence même de l'existence, et dans ce sens « l'aliénation s'oppose de plus en plus nettement à la liberté [...] ⁷²⁸ ». Chez Marx comme chez Hegel, l'objet représente une dimension nécessaire du sujet contribuant à sa propre identification, à travers l'autre, de soi-même comme le précise Feuerbach « la conscience de l'objet est la conscience de soi de l'homme ⁷²⁹ ». Cependant, « le mot “objet” doit ici être entendu dans son double sens : objet matériel et objet-monde social. L'objet est ce qui exprime mon être dans un devenir-étranger et qui s'opposant à moi me renvoie mon propre message sous sa forme inversée ⁷³⁰ ». La conception marxiste de

⁷²² MARX, K., *Les manuscrits de 1844*, trad. Franck Fischbach, Paris, Vrin, 2007.

⁷²³ *Ibid.*

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁷²⁵ *Ibid.*, p.56.

⁷²⁶ *Ibid.*, p.56.

⁷²⁷ FISCHBACH, F., « Transformation du concept d'aliénation. Hegel, Feuerbach, Marx » in *Revue Germanique Internationale*, n°8, 2008.

⁷²⁸ BLAY, M. (dir.), *Grand Dictionnaire de la philosophie, op. cit*, p.24.

⁷²⁹ FEUERBACH, cité in THEVENIN, N.-E., « De l'aliénation ou les vicissitudes de la jouissance », *Période*, 26 février 2016, art. en ligne : http://revueperiode.net/de-lalienation-ou-les-vicissitudes-de-la-jouissance/#identifiant_42_3304 (consulté le 15-05-2016).

⁷³⁰ THEVENIN, N.-E., *op. cit.*

l'aliénation transparait déjà, à travers notre corpus où on assiste à la situation de l'écrivain aliéné par son métier et ses exigences ainsi que par le genre autofictionnel encadrant son écriture. En effet, nous assistons chez les trois écrivains à une dépossession de l'être entraînée par un rapport de marchandisation entretenu avec les différents aspects de leur vie, ce que nous expliquerons davantage dans notre analyse.

Par ailleurs, dans le domaine politique, l'homme est aliéné par les « *appareils idéologiques*⁷³¹ » qui le contraignent à adopter une « fausse conscience » en adhérant à des idéologies qui s'opposent parfois à ses intérêts⁷³². En psychiatrie, le terme d'aliénation mentale a été utilisé pour la première fois dans un sens médical par Philippe Pinel, dans un texte de 1809, pour désigner un trouble psychologique chez les patients souffrant de trouble de la personnalité et de schizophrénie, mais il a été, par la suite, remplacé par celui de maladie mentale⁷³³. Aujourd'hui, ce concept largement utilisé dans le domaine des sciences humaines désigne une «dépossession de soi par soi ou par un autre⁷³⁴». Notons qu'au demeurant le mérite de sa large diffusion revient à Hegel et Marx :

En faisant d'elle un concept-clef de la philosophie de l'histoire, Hegel, les jeunes Hégéliens et Marx l'ont promue au rang de catégorie fondamentale de la philosophie politique moderne. Vulgarisée à la faveur de son usage chez Marx puis chez Sartre, l'aliénation est un concept dont le sens a peu à peu quitté le terrain de la philosophie pour désigner des processus propres aux objets créés par différentes sciences de l'homme et de la société⁷³⁵.

La dépossession que l'autre (l'autre de soi-même ou l'autre étranger) opère sur le sujet aliéné est davantage explicitée par l'étymologie du mot citée dans le *Grand dictionnaire de la philosophie*, où il est précisé que le terme d'aliénation est issu du «latin alienatio, "cession", "transmission", "éloignement", "désaffection", de alienus, " autre"⁷³⁶», l'autre génère donc un sentiment d'étrangeté chez le sujet aliéné. L'étymologie du mot en révèle certaines caractéristiques générales : l'aliénation ne peut se définir qu'en rapport avec l'autre (*cession, transmission*), mais dans une relation de dépossession de soi (*éloignement, désaffection*), elle désignerait alors le sentiment d'étrangeté éprouvé envers soi-même au

⁷³¹ GRAMSCI, A., *Cahiers de prison*, Paris, Gallimard, 1978.

⁷³² COULANGEON, Ph., « Aliénation », *Sociologie* : Les 100 mots de la sociologie, mis en ligne le 01 janvier 2014, art. en ligne : <http://sociologie.revues.org/2361> (consulté le 27 juillet 2015).

⁷³³ « Aliénation mentale », *Wikipedia*, art. en ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Ali%C3%A9nation_mentale (consulté le 13.07.2013).

⁷³⁴ BLAY, M. (dir.), *Grand Dictionnaire de la philosophie, op. cit.*, p.19.

⁷³⁵ *Ibid.*, p.19.

⁷³⁶ *Ibid.*, p.19.

profit de forces supérieures, ainsi que le précise Marie-France Rouart : « le concept d'aliénation repose sur la notion de dépossession par l'autre⁷³⁷ », et elle devient par voie de conséquence une forme de « dépendance qui assujettit et emprisonne⁷³⁸ » le sujet. L'aliénation révèle donc un aspect problématique dans la construction identitaire qui s'appuie essentiellement sur le rapport de soi avec l'autre, un rapport qu'Éric Landowski interprète comme suit :

Un sujet ne peut au fond se saisir lui-même en tant que « Je », ou que « Nous », que négativement, par opposition à un « Autre » qu'il lui faut alors construire comme figure antithétique afin de pouvoir se poser lui-même, comme son contraire. [...] Pour fonder sa propre certitude d'être Soi, la seule chose qui importe, la seule « vérité » dont il lui faille s'assurer, c'est que l'Autre est « autre », et qu'il l'est catégoriquement⁷³⁹.

En effet, l'autre est généralement représenté dans la littérature comme un étranger, une personne inquiétante, voire dangereuse. Cette image négative accompagnant la figure de l'autre est davantage renforcée par « les stéréotypes sociaux, issus des mouvements de décolonisation et de migration⁷⁴⁰ ». L'autre devient dans cet ordre d'idées, une image construite par une norme socioculturelle qui vise à le stigmatiser et dans ce sens à l'exclure, et cela en le différenciant au sein d'un univers basé sur le principe de dualité, ce que François Hartog souligne dans son propos : « Dire l'autre, c'est le poser comme différent, c'est poser qu'il y a deux termes a et b et que a n'est pas b [...] ⁷⁴¹ ».

Cependant, l'altérité peut ne pas se définir selon la norme de référence sociale mais plutôt individuelle propre à la structuration subjective de chacun, et ainsi le moi peut devenir Autre au sein même de son groupe de référence, Paterson nous donne la précision suivante:

L'altérité peut [...] impliquer une construction de la part d'un sujet à l'égard d'un groupe de référence. Dans ce cas, c'est l'individu qui tient à se distinguer

⁷³⁷ ROUART, M.-F., *Les Structures de l'aliénation*, Paris, Publibook, coll. « Lettres & Langues », 2008, p.12.

⁷³⁸ HABER, S., *L'Aliénation. Vie sociale et expérience de la dépossession*, Paris, PUF, « Coll. Actuel Marx Confrontation », 2007, p. 36.

⁷³⁹ LANDOWSKI, É., *Présences de l'Autre. Essais de socio-sémiotique II*, Paris, PUF, 1997, p.40.

⁷⁴⁰ LANDAIS, C., « Aliénation et altérité : la construction identitaire », *Analyses*, vol. 6, n° 1, hiver 2011, p.176.

⁷⁴¹ HARTOG, F., *Le Miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, 1980, p.225.

du groupe de référence auquel il ne veut pas appartenir, c'est lui ou elle qui marque sa différence de traits pertinents⁷⁴².

Cette conception réductrice de l'autre ignore l'hypothèse que Julia Kristeva postule dans son essai *Étrangers à nous-mêmes*⁷⁴³, insistant sur le fait que toute personne possède une figure d'étranger au fond d'elle-même, une figure qu'elle doit pourtant accepter, conception à laquelle adhère également Janet Paterson qui fait remarquer, dans *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, que « [...] tout personnage fictif — comme tout être humain — peut se voir attribuer (ou s'attribuer soi-même) un statut d'altérité⁷⁴⁴ », et elle explique, plus loin dans son texte, que l'opposition identité/altérité puise sa force dans la fusion/ confusion des deux pôles plus que dans la différence et que c'est beaucoup plus au sein du texte littéraire que ce bel oxymore prend vie :

[C]'est au-delà des systèmes visibles d'opposition, qui régissent la construction de l'Autre, que réside fréquemment la puissance signifiante de l'altérité. Basé sur un rapport oppositionnel, le discours a beau multiplier les stratégies de mise en différence entre le soi et l'Autre, il a beau insister sur l'écart qui les sépare, quelque part dans le texte une vérité se fait entendre : ce qui s'oppose se relie par la force même de la logique binaire. [...] L'Autre en soi, le soi en l'Autre, voilà ce qui régit en réalité la relation identité/altérité dans ses aspects les plus menaçants [...] ou idéalisants [...]⁷⁴⁵.

Par ailleurs, selon la psychanalyse lacanienne, l'autre n'est pas un sujet mais plutôt l'autre du langage qui entraîne le sujet de l'inconscient dans un espace d'aliénation, étant donné que « la caractéristique du sujet de l'inconscient est d'être, sous le signifiant qui développe ses réseaux, ses chaînes et son histoire, à une place indéterminée⁷⁴⁶ ». Nicole-Edith Thévenin remarque dans ce sens que l'indétermination dans le langage offre au sujet une possibilité de choix mais qui est en vérité un non-choix pour l'aliéné :

Cette indétermination dans le langage lui ouvre la possibilité du choix qui est dans le *vel* de l'aliénation un non-choix, un choix toujours « écorné ». Ainsi dans l'injonction : *la liberté ou la vie*, si je choisis la liberté, je perds la vie, si je choisis la vie, ma liberté se trouve amputée. Je ne choisis donc pas vraiment, c'est dire que mon choix est sous contrainte vitale (létale) telle qu'on a vu Marx le déployer. Seule l'injonction de choisir entre *la liberté ou la mort* précise

⁷⁴² PATERSON, J., *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, Québec, Nota Bene, coll. « Littérature(s) », 2004, p. 26-27.

⁷⁴³ KRISTEVA, J., *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988, p.9.

⁷⁴⁴ PATERSON, J., *op. cit.*, p.17.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p.38.

⁷⁴⁶ LACAN, J., *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p.189.

Lacan, donne au choix une structure différente car la mort entre en jeu. Dans les deux cas j'aurai les deux. La seule liberté serait de choisir la mort « *car là vous démontrez que vous avez la liberté de choix*⁷⁴⁷ »⁷⁴⁸.

Le langage permet donc à l'aliénation de prendre forme et toujours dans un sens de division subjective comme le juge Lacan⁷⁴⁹ : « L'aliénation consiste dans ce *vel*, qui [...] condamne le sujet à n'apparaître que dans cette division, [...] s'il apparaît d'un côté comme sens, produit par le signifiant, de l'autre il apparaît comme *aphanisis*⁷⁵⁰ ». Dans la conception psychanalytique classique du *vel* (l'opérateur *ou*), on en distingue deux acceptions : la première, nommée exclusive, exige de choisir entre deux alternatives, alors que la deuxième, inclusive, permet de faire le choix entre deux alternatives ou d'inclure les deux en même temps. Lacan introduit une troisième acception, le *vel* aliénant, qu'il illustre avec un exemple pertinent : « la bourse ou la vie ! Si je choisis la bourse, je perds les deux. Si je choisis la vie, j'ai la vie sans la bourse, à savoir une vie écornée⁷⁵¹ ». Le sujet se retrouve ainsi divisé entre deux choix, mais il aurait préféré que son choix soit *ni l'un ni l'autre*, il fait alors un faux choix et se voit obligé de donner son consentement. Donc, confronté à un *vel* aliénant, le sujet souffre d'une perte non acceptée et tente d'évacuer cette réalité psychologique au sein du discours en entraînant un non-sens. Lacan explicite le phénomène du *vel* aliénant en confrontant les deux schémas suivant :

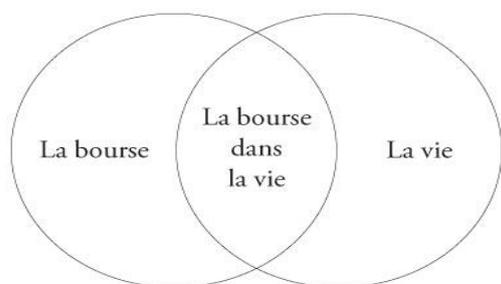


Schéma1

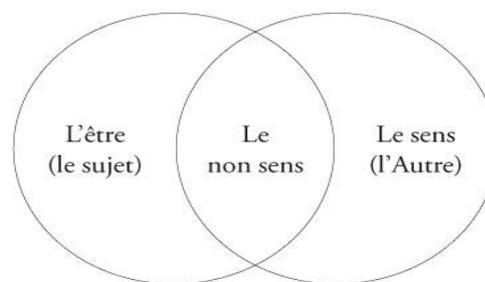


Schéma2

Avec un choix forcé, le *vel* aliénant soumet le sujet aux lois du signifiant, engendrant de ce fait une perte et faisant de lui un sujet de l'inconscient « c'est-à-dire qu'il a consenti à

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p.194.

⁷⁴⁸ THEVENIN, N.-E., « De l'aliénation ou les vicissitudes de la jouissance », *op. cit.*

⁷⁴⁹ LACAN, J., *Le Séminaire. Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, *op. cit.*, p.191.

⁷⁵⁰ *Aphanisis* signifie disparition.

⁷⁵¹⁷⁵¹ LACAN, J., *op. cit.*, p.193.

accéder au langage, à se laisser diviser par lui⁷⁵²». En effet, Lacan donne la primauté au langage dans la détermination du sujet :

Dans un champ d'objets, aucune relation n'est concevable qui engendre l'aliénation, sinon celle du signifiant. Prenons pour origine cette donnée qu'aucun sujet n'a de raison d'apparaître dans le réel, sauf à ce qu'il existe des êtres parlants. Une physique est concevable qui rende compte de tout au monde, y compris de sa part animée. Un sujet ne s'y impose que de ce qu'il y ait dans le monde des signifiants qui ne veulent rien dire et qui sont à déchiffrer⁷⁵³.

Ainsi, le réseau de signifiants offre au sujet un espace indéterminé et l'entraîne dans ce sens dans une quête de l'autre mystérieux en ayant accès au monde symbolique⁷⁵⁴ car le sujet, selon Lacan, est voué à « exister au symbolique⁷⁵⁵ ». L'autre est vu et structuré selon la chaîne des signifiants représentant le sujet : « Un signifiant est ce qui représente un sujet pour un autre signifiant⁷⁵⁶ », le sujet est donc déterminé selon la chaîne de signifiante et acquiert sa structure à travers les effets de l'inconscient exercé sur lui, il ne peut être ainsi défini en l'absence de sa fonction comme « effet de signifiant⁷⁵⁷ ». L'Autre est aussi important pour le sujet dans la mesure où il est le lieu où se produit le signifiant et où il se transforme en signifié donnant sens à l'être du sujet.

Lacan soutient ainsi l'idée que « l'inconscient est structuré comme un langage », et tout comme le langage, il est structuré en signifiants et signifiés. Cependant, une distinction importante doit être faite entre signifiant/ signifié linguistiques et signifiant/signifié psychanalytiques, car, en effet, selon D. Giffard : « 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 souvenir⁷⁵⁸ ». En d'autres termes l'inconscient structure la signification ainsi : chaque signifié est le signifiant d'un autre signifié, par exemple quand un souvenir se

⁷⁵² GENET, S., « L'aliénation dans l'enseignement de Jacques Lacan. Introduction à cette opération logique et à ses effets dans la structure du sujet », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 14 | 2008, mis en ligne le 30 mai 2009, art. en ligne : <http://traces.revues.org/383> ; DOI : 10.4000/traces.383. (consulté le 07.09. 2013).

⁷⁵³ LACAN, J., « Subversion du sujet et dialectique du désir », dans *Écrits, op. cit.*, 1966, p.840.

⁷⁵⁴ Le symbolique, selon Lacan, concerne tout ce qui se rapporte à la parole. Cette dernière est conçue comme tout ce qui, à la fois, instaure une subjectivité et assure la médiation à l'autre.

⁷⁵⁵ LACAN, J., « Subversion du sujet et dialectique du désir », *op. cit.*, p. 819.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 819.

⁷⁵⁷ LACAN, J., *Le Séminaire. Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, op. cit.*, p.188.

⁷⁵⁸ GIFFARD, D., « Jacques Lacan : langage et inconscient », cours en ligne : <http://psychiatriinfirmiere.free.fr/infirmiere/formation/document/psychologie/langage-inconscient.htm> (consulté le 05-06-2014).

manifeste (signifiant), il renvoie à un second souvenir (signifié) qui devient à son tour un signifiant parce qu'il renvoie à un troisième souvenir⁷⁵⁹. En outre, tout comme le langage, l'inconscient use également des rapports métonymiques et métaphoriques organisant les fantasmes en entretenant entre eux une chaîne cryptique de relations associatives jointes à d'autres signifiants qui viennent à l'inconscient à travers le temps.

Cependant, Lacan préfère remplacer le concept freudien d'inconscient par celui de parlêtre, et il le déclare ainsi : « Mon expression de parlêtre (...) se substitue à l'inconscient de Freud⁷⁶⁰ » et explicite sa conception du parlêtre : « le parlêtre c'est une façon d'exprimer l'inconscient⁷⁶¹ » ; le parlêtre est donc un enchaînement de signifiants structurant l'expression de l'inconscient. En outre, Lacan lie intrinsèquement le parlêtre aux trois dimensions : amour, désir et jouissance en déclarant : « c'est que l'être en parlant jouisse⁷⁶² », ou encore : « Les êtres parlants sont heureux⁷⁶³ ». Dans ce sens, l'autre est également une structure du langage déterminée par le parlêtre du sujet et c'est ainsi que « le désir de l'Autre est appréhendé par le sujet dans ce qui ne colle pas, dans tous les manques du discours de l'Autre, et tous les *pourquoi...*⁷⁶⁴ ». Et avec un questionnement typique tel que « Il me dit ça mais qu'est-ce qu'il veut ?⁷⁶⁵ », *le sujet* interroge toute sorte d'intermittence dans le discours de l'Autre, cherchant « tel le furet⁷⁶⁶ », à pénétrer dans les coulisses du désir de l'autre. La relation du sujet à l'Autre s'engendre ainsi dans « un processus de béance⁷⁶⁷ », car le sujet se retrouve tiraillé entre deux signifiants dont le choix forcé fait émerger une perte et un malaise.

Toutefois, l'aliénation est un mécanisme nécessaire dans la métamorphose d'un être souffrant d'une inquiétante étrangeté qui « [...] commence lorsque surgit la conscience de ma différence et s'achève lorsque nous nous reconnaissons tous étrangers, rebelles aux

⁷⁵⁹D. Giffard distingue également entre signifiant signifié et référent en psychanalyse : « le Signifiant, est du domaine du symbolique. C'est la trace porteuse de sens. Le Signifié, est du domaine de l'imaginaire. C'est ce à quoi la trace renvoie (agressivité envers..., amour pour...). Le Référent est du domaine du réel. C'est ce qui s'est passé en fait (dans les faits) ». GIFFARD, D., « Jacques Lacan : langage et inconscient », *op. cit.*

⁷⁶⁰LACAN, J., « Radiophonie », *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 565.

⁷⁶¹*Ibid.*, p. 556.

⁷⁶²LACAN, J., *Le séminaire, Livre XX, Encore*, Paris, Seuil, 1975, p. 95.

⁷⁶³LACAN, J., *Autres écrits*, *op. cit.*, p. 565.

⁷⁶⁴LACAN, J., *Le Séminaire. Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 194.

⁷⁶⁵*Ibid.*, p.194.

⁷⁶⁶*Ibid.*, p.194.

⁷⁶⁷*Ibid.*, p. 194.

liens et aux communautés⁷⁶⁸ ». En effet, les différentes acceptions données à l'aliénation révèlent une « conscience malheureuse⁷⁶⁹ » qui se manifeste à travers des traits de personnalités distinctifs à l'instar de : la dépression mélancolique, la fragilité psychologique, l'isolement social et une incompréhension du code socioculturel, générant ainsi chez lui, une vision du monde absurde ; l'aliénation permet dans ce sens, comme le soutient Haber, d'identifier certains maux sociaux⁷⁷⁰.

Cependant, Patrick Brady attire l'attention sur l'aspect négatif qui a toujours accompagné l'aliénation et fait remarquer que « l'aliénation n'est pas un phénomène exclusivement négatif, dans la mesure où elle peut donner naissance à des vues pénétrantes et à l'élan nécessaire pour une métamorphose du regard sur autrui et sur soi-même⁷⁷¹ ». Hegel et Feuerbach soutiennent également que le processus d'aliénation est certes un processus de négation mais il est aussi et surtout positif, voire même nécessaire : pour qu'un sujet puisse se reconnaître en tant que tel, il doit procéder à une sortie de soi (s'aliéner) et devenir autre en tant qu'objet. Cependant, cette extériorisation se révélant nécessaire pour que le sujet puisse se représenter, « finit par s'autonomiser, s'opposer à lui et le dominer, c'est-à-dire l'aliéner. La dynamique de l'aliénation est ici dynamique d'une séparation-domination⁷⁷² ». La séparation pourrait, cependant, être surmontée en tentant d'annihiler « *le manque d'être* » engendré par le processus d'aliénation et cela en s'appropriant progressivement des objets extérieurs pour pouvoir se représenter, l'extérieur devient alors « une nouvelle intériorité enrichie par un objet qui relance le processus de négation jusqu'au savoir absolu⁷⁷³ ». En effet, l'aliéné frappé par un sentiment « d'impuissance » face à sa dépossession par l'autre, commence à accepter des « compensations⁷⁷⁴ » que lui propose le système social où il crée ses propres compensations. L'impuissance s'exprime dans le sentiment de la haine de l'Autre (objet) qui se montre indestructible : « plus nous détruisons l'objet dans la réalité, plus son noyau sublime se renforce face à nous⁷⁷⁵ ». Lacan soutient également l'idée que l'aliénation ne renvoie pas seulement à la bipolarité du sujet qui est par essence divisé, mais aussi et

⁷⁶⁸ KRISTEVA, J., *Étrangers à nous-mêmes*, op. cit., p.9.

⁷⁶⁹ ROUART, M.-F., *Les Structures de l'aliénation*, op.cit., p.1.

⁷⁷⁰ HABER, S., *L'Aliénation. Vie sociale et expérience de la dépossession*, op. cit., p.13.

⁷⁷¹ BRADY, P., cité in ROUART, M.-F., *Les Structures de l'aliénation*, op.cit., p.36.

⁷⁷² THEVENIN, N.-E., « De l'aliénation ou les vicissitudes de la jouissance », op. cit.

⁷⁷³ *Ibid.*

⁷⁷⁴ MARX, K., *Manuscrits de 44*, op. cit., p.81.

⁷⁷⁵ ZIZEK, S., *Métastase du jouir, Des femmes et de la causalité*, Paris, Flammarion, 1994, p.108.

surtout à ce que le *vel* aliénant pourrait engendrer comme stratégies chez le sujet aliéné afin qu'il puisse assumer sa perte et son propre « *évanouissement* ».

L'aliéné est, toutefois, un acteur dynamique dans son propre processus d'aliénation tel que le remarque Haber : l'aliénation est « le mouvement de constituer quelque chose en puissance étrangère qui me soumet à son pouvoir alors que, à l'origine, elle provient de moi⁷⁷⁶ », l'aliénation se manifeste alors comme un processus de libération comme le dit à juste titre Bernard Edelman : « la liberté ne se prouve que par l'aliénation de soi, et l'aliénation de soi par la liberté⁷⁷⁷ ». Lacan va jusqu'à affirmer que la liberté ne se prouve que par le choix de la mort, c'est-à-dire, qu'il ne pourrait y avoir de libération sans accepter la possibilité de mort : « car là vous démontrez que vous avez la liberté de choix⁷⁷⁸ ». Nous verrons dans notre corpus autofictionnel que les sujets aliénés entretiennent un rapport très spécifique avec la mort et nous y exploiterons également la dynamique de séparation-domination dans le dessein de montrer qu'elle arrive à créer les conditions de la possibilité d'un auto-engendrement.

II. Les phases du processus d'aliénation

En se basant sur la conception marxiste de l'aliénation, Menacem Rosner⁷⁷⁹ distingue dans son article, intitulé « Aliénation, fétichisme, anomie », trois phases dans le processus d'aliénation : objectivation, dessaisissement et asservissement.

La première phase appelée *objectivation* renvoie à l'acte de création, elle est « un processus de désintégration, de coupure du lien qui unit l'homme à son produit créant par là une entité nouvelle et différente⁷⁸⁰ ». Toutefois, l'objectivation n'est pas l'aliénation en soi mais plutôt la création des conditions de sa concrétisation. La deuxième phase est celle du *Dessaisissement* désignant l'autonomie qu'acquiert l'objet une fois détaché de son créateur et devenant étranger. Ce faisant, l'homme se voit dessaisi de son propre produit qui se lance dans une essence étrangère. *L'asservissement* est la troisième phase qui achève

⁷⁷⁶HABER, S., *L'Aliénation. Vie sociale et expérience de la dépossession*, op. cit., p. 36.

⁷⁷⁷EDELMAN, B., *Le Droit saisi par la photographie*, Ed.Bourgeois, 1980, p.90.

⁷⁷⁸LACAN, J., *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts de la psychanalyse*, op. cit., p. 194.

⁷⁷⁹ROSNER, M., « Aliénation, fétichisme, anomie », in *L'homme et la société, Volume 11, n°1, 1969, pp. 81-107*. Art. en ligne : http://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1969_num_11_1_1179 (consulté le 12.04/2014).

⁷⁸⁰*Ibid.*, p.83.

l'accomplissement du processus d'aliénation, dans cette étape, le créateur est asservi à sa création, autrement dit, le produit s'autonomise et domine son créateur. En effet, selon Marx, le produit « se transforme pour lui en puissance étrangère qui s'oppose à lui et l'asservit, au lieu qu'il la domine ⁷⁸¹ ». Notons que chaque phase est une étape préparatoire pour la phase suivante et l'aliénation ne s'accomplit que dans la continuité et l'achèvement des trois phases. Il va sans dire, selon Rosner ⁷⁸² que l'aliénation pourrait être interrompue en la présence de certains facteurs extérieurs empêchant son accomplissement, elle pourrait alors être totalement arrêtée ou poursuivie. Nous tenterons de montrer, à travers notre corpus, comment chaque écrivain active, relance ou stoppe les trois phases de l'aliénation et quel est leur effet sur le sujet autofictionnel.

III. Aliénation et dépression

C'est peut être ça qu'on cherche à travers la vie, rien que cela, le plus grand chagrin possible pour devenir soi-même avant de mourir.

Céline, *Voyage au bout de la nuit*

Le sujet aliéné, par le fait de la dépossession de soi, manifeste une dépression qui se répercute sur son comportement et sur son langage. Il sombre ainsi dans le désespoir et développe un sentiment négatif qui frappe sa sensibilité en affectant ainsi sa représentation de soi et celle du monde. La mélancolie s'empare alors de la personne désespérée et la projette dans un monde dévitalisé et absurde, un état douloureux que Kristeva décrit comme suivant: « absente du sens des autres, étrangère, accidentelle au bonheur naïf, je tiens de ma déprime une lucidité suprême, métaphysique. Aux frontières de la vie et de la mort, j'ai parfois le sentiment orgueilleux d'être le témoin du non-sens de l'Être, de révéler l'absurdité des liens et des êtres ⁷⁸³ ». La dépression se présente, à cet effet, comme l'unique expression d'un être englouti par la pression du désastre d'une absence (absence d'un être cher, absence de la vérité ou même absence de l'humanité), et le projette dans un espace où « il n'y a de sens que du désespoir ⁷⁸⁴ ». La perte et l'absence sont ainsi au cœur de la manifestation dépressive ainsi que le remarque Kristeva :

⁷⁸¹ MARX, K., *L'idéologie allemande*, Paris, Sociales, 1968, p.68.

⁷⁸² ROSNER, M., « Aliénation, fétichisme, anomie », *op. cit.*

⁷⁸³ KRISTEVA, J., *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p.14

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p.15.

La disparition de cet être indispensable continue de me priver de la part la plus valable de moi-même : Je la vis comme une blessure ou une privation, pour découvrir, toutefois, que ma peine n'est que l'ajournement de la haine ou du désir d'emprise que je nourris pour celui ou celle qui m'ont trahie ou abandonnée. Ma dépression me signale que je ne sais pas perdre : peut-être n'ai-je pas pu trouver une contrepartie valable à la perte ? Il s'ensuit que toute perte entraîne la perte de mon être – et de l'Être lui-même. Le déprimé est un athée radical et morose⁷⁸⁵.

Le déprimé développe *ipso facto* une philosophie particulière de la signifiante car « dans ses moments dubitatifs, le dépressif est philosophe⁷⁸⁶ » du sens et du non-sens de la vie. Cependant, ce monde du désespoir n'est pas totalement clos « car il trouve dans la perte et le manque une manière de célébration. (...) La détresse est parfois dans les parages et le désespoir sonne à la porte. L'écrivain résiste et son cri sonne aussi comme un chant. A nous de l'écouter et de lui faire écho⁷⁸⁷ ».

La dépression se manifeste davantage sur le plan scripturaire car « au lieu d'opérer comme un “ système de récompense ”, le langage hyperactive au contraire le couple anxiété-punition, s'insérant ainsi dans le ralentissement comportemental et idéique caractéristique de la dépression⁷⁸⁸ », le langage est de la sorte un réacteur actif du processus de la dépression et contribue à sa mise en scène et à son développement jusqu'à l'apogée. En effet, la dépression se manifeste à travers une forme de destruction formelle et sémique affectant l'identité et le langage et recherchant une forme de créativité qui répond à la quête existentielle du sujet autofictionnel, une créativité qui émerge du fin fond de la souffrance telle que l'évoque Baudelaire : « Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre, nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons⁷⁸⁹ ».

L'autofictionniste qui se met à nu dans son texte dévoile une âme tourmentée et submergée par sa souffrance intérieure « car s'il est vrai qu'une personne esclave de ses humeurs, un être noyé dans sa tristesse, révèlent certaines fragilités psychiques ou idéatoires, il est tout aussi vrai qu'une diversification des humeurs, une tristesse en palette,

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p.15.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p.16.

⁷⁸⁷ KATTAN, N., préface à l'ouvrage de MARCATO-FALZONI, F., *Du mythe au roman. Une trilogie ducharmienne*, Montréal, VLB, 1992, p.9.

⁷⁸⁸ KRISTEVA, J., *Soleil noir. Dépression et mélancolie, op. cit.*, p.19-20.

⁷⁸⁹ BAUDELAIRE, Ch., *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975.

un raffinement dans le chagrin ou le deuil, sont la marque d'une humanité certes non pas triomphante, mais subtile, combative et créatrice⁷⁹⁰. »

Il est vrai que la dualité est présente chez chaque sujet, dualité sous-jacente aux conflits internes dont il souffre et qu'il ne peut expressément avouer. Cependant, cette dualité du sujet est également un signe majeur d'une aliénation, grâce à laquelle, ces auteurs-narrateurs parviennent à la réappropriation de soi en aboutissant à un état de fusion où les deux forces qui tourmentent le sujet s'anéantissent :

Dans le flux et le reflux de nos passions et de nos agitations diverses (continuellement divisés que nous sommes en nous-mêmes, moi et mon double et le double de mon autre moi), il est un moment où tout s'apaise. Les contraires ne disparaissent pas, mais pour un instant se fondent. C'est comme une suspension de l'âme : le temps ne pèse plus⁷⁹¹.

L'éclatement dont souffre l'autofictionnaliste, qui dépouille sa vie intime dans le dessein d'en faire le pivot d'une production littéraire opulente, est le reflet, en effet, de l'ambivalence de ses propres sentiments. Etant un sujet dépressif à la suite d'un long processus d'aliénation, l'autofictionnaliste prospecte, dans son passé pétri de douleurs, le début, quand-bien-même houleux, de son projet scriptural. La souffrance, telle l'aliénation, se veut en ce sens, au lieu d'une source de destruction du sujet scripteur, un moyen efficient pour se réapproprier son moi et atteindre donc sa plénitude en tant que sujet fêlé :

Nous sommes ici devant un paradoxe énigmatique : si la perte, le deuil, l'absence déclenchent l'acte imaginaire et le nourrissent en permanence autant qu'ils le menacent et l'abîment, il est remarquable aussi que c'est de désavouer ce chagrin mobilisateur que s'érige le fétiche de l'œuvre⁷⁹².

Le sujet autofictionnel est essentiellement un sujet dépressif dont le morcellement identitaire correspond à l'absence d'unité dans un monde soumis à la force du chaos : « Dans un monde absurde et éclaté, la conscience elle-même se morcelle tout en cherchant en vain à recouvrer sa plénitude et son unité⁷⁹³ ».

Les sujets autofictionnalistes sont souvent aliénés et manifestent une dépression exprimant leur mal être. Ces personnages dépressifs qui paraded dans chaque oeuvre sont

⁷⁹⁰ KRISTEVA, J., *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, op. cit., p.32.

⁷⁹¹ PAZ, O., *L'arc et la lyre*, traduit de l'espagnol par MUNIER R., Paris Gallimard, 1965, p.26.

⁷⁹² KRISTEVA, J., *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, op. cit., p.18.

⁷⁹³ DOMMERGES, P., « L'aliénation dans le roman maghrébin contemporain », art. en ligne : http://www.persee.fr/doc/remmm_0035-1474_1974_num_18_1_1290 (consulté le 14.02.2012).

donc une incarnation du corps textuel autofictionnel, corps textuel qui subit les mêmes bouleversements et une « aliénation » de par les différentes acrobaties de la langue, à l'instar du dédoublement qui laisse voir un corps/cœur fêlé étant donné qu' : « on admet communément, d'ailleurs, qu'un des signes accompagnateurs de la dépression nerveuse, ou des maladies d'ordre psychologique, peut être le sentiment de division ou de dédoublement entre l'être regardant et l'être regardé⁷⁹⁴ ». Ce faisant, ces auteurs autofictionnels nous présentent des personnages aliénés et dépressifs dont le corps/cœur aliéné et dépressif sont transfigurés par la force des mots constituant le corps textuel de leurs textes.

En somme, toutes les définitions données de l'aliénation, relevant de divers domaines, s'accordent sur le fait que la dynamique de l'aliénation est alimentée par l'idée d'un sujet « coincé » entre deux contraires et participant lui-même à son propre « évanouissement » et à sa propre dépossession. Afin d'approcher ce phénomène au sein de notre corpus autofictionnel, nous signalons d'abord que l'autofiction est essentiellement un espace de réconciliation des contrastes commençant par son pacte oxymorique liant deux pactes contraires et par la grande part donnée à l'écriture associative de l'inconscient. Il semblerait donc que l'aliénation trouvera une place privilégiée au sein de l'analyse de cet espace hybride. Deux conceptions de l'aliénation nous semblent convenir le mieux à l'approche de notre corpus autofictionnel : d'abord celle de Marx basée sur la dépossession identitaire, ensuite celle de Lacan centrée sur la structuration de l'inconscient comme langage.

Nous avons remarqué que l'aliénation se manifeste à différents niveaux et lieux chez nos trois autofictionnalistes. Nous retrouvons d'abord la conception lacanienne du *vel* aliénant chez Delaume et Bachi et nous notons l'absence d'une telle réflexion chez Arcan. Par ailleurs, la conception marxiste de l'aliénation est au cœur des trois textes autofictionnels. Le corps comme lieu commun d'aliénation se manifeste chez Bachi et Delaume ; mais l'aliénation s'inscrit également dans des lieux particuliers chez chacun des autofictionnalistes : Arcan (l'amour et la sexualité), Bachi (La patrie) et Delaume (l'identité).

⁷⁹⁴ UNWIN, T., *op. cit.*, p. 10, cité in WISSLER, E., *La littérature face à elle-même : l'écriture spéculaire de Samuel Beckett*, Amsterdam-New York, Rodopie B.V., 2009, p.395.

IV. Les lieux de manifestation de l'aliénation

IV.1. Le *vel* aliénant chez Delaume et Bachi

Dans les deux œuvres autofictionnelles, *Dans ma maison sous terre* et *Autoportrait avec Grenade*, les auteurs-narrateurs sont confrontés à ce que Lacan appelle « le choix écorné » : l'écriture ou la vie chez Delaume et l'écriture ou la mort chez Bachi. Les deux autofictionnalistes opposent ainsi deux composantes qui ne sont pas communément placées sous cet angle d'opposition.

L'aliénation de la narratrice de *Dans ma maison sous terre* se manifeste par la confrontation de l'écriture et de la vie, une opposition qu'elle annonce ainsi dans son texte :

C'est mon premier dilemme, l'écriture ou la vie, elles se retrouvent distinctes jusqu'à la confrontation. Poursuivre ma démarche, conserver ses principes, quitte à mettre en péril ma propre santé mentale. Voilà ce que je devrais faire. Parce que j'affirme m'écrire, mais je me vis aussi. Je ne raconte pas d'histoires, je les expérimente toujours de l'intérieur. L'écriture ou la vie, ça me semble impossible, impossible de trancher, c'est annuler le pacte. Vécu mis en fiction, mais jamais inventé. Pas par souci de précision, pas par manque d'imagination. Pour que la langue soit celle des vrais battements de cœur⁷⁹⁵.

La narratrice se retrouve donc tiraillée entre la vie et l'écriture, et son choix ne sera évidemment qu'« écorné », car en choisissant la vie, elle en perdra le goût puisque l'écriture est le moyen qui lui permet de s'accrocher à la vie, et en choisissant l'écriture elle perd les deux, c'est pratiquement la même situation que décrit l'exemple de « la vie ou la bourse » chez Lacan :

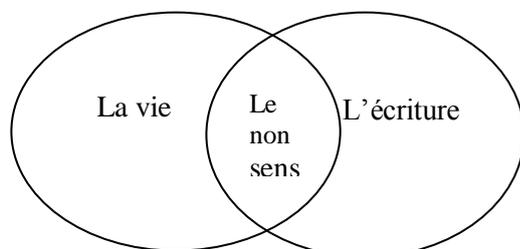


Schéma 1 : le *vel* aliénant dans *Dans ma maison sous terre*

⁷⁹⁵DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.186.

La vie et l'écriture ne se sont pas toujours présentées dans une relation d'engloutissement chez Delaume, mais c'est en apprenant la véritable identité de son père qu'elle commence à les envisager dans ce cadre inéluctable :

S'écrire est difficile quand on ignore de quoi est constitué le Moi qui réside en mon corps. Néanmoins. Jusqu'ici c'était simple, quel que soit l'exercice. La vie et l'écriture ne s'entredévoreraient pas, elles se nourrissaient mutuellement. Je m'écrivais tranquillement, dans mes livres ou en creux de la fiction collective. Avec des mots, des gestes, des actions, même, parfois. Puisque l'autofiction, c'est la seule discipline qui permet de ne jamais se voir écrit par d'autres. Jusqu'ici c'était simple, et puis⁷⁹⁶.

L'écriture est certes un acte de vie, mais chez Delaume, elle est surtout alimentée par le désir de mort car, selon elle, l'écriture sera plus vivace si l'auteure arrive à « mettre les mains dans la mort⁷⁹⁷ ». L'écriture se substituerait alors à l'espace de la mort dans le choix inconscient de Chloé « la vie ou la mort », l'acte scripturaire est donc corolaire de pulsion de mort. En effet, l'écriture autofictionnelle est un moyen de mettre en exécution tous les maux de l'auteure qui sont majoritairement liés à son traumatisme d'enfance. Par ailleurs, le dilemme de Chloé « l'écriture ou la vie » rappelle l'œuvre de Jorge Semprun *L'Écriture ou la vie*⁷⁹⁸, où l'auteure y explique le pouvoir exorciseur de l'écriture qui lui permet de « vivre sa mort » et de pouvoir renaître à travers l'expérience scripturale. Tout comme Semprun, Delaume considère que l'écriture, notamment autofictionnelle, pourrait être un espace où elle peut se purifier de l'horreur d'un crime familial qui a tant pesé sur son existence.

Cependant, la narratrice arrive à contre cœur à trancher même si elle met sa santé psychique en péril et elle préfère la vie à l'écriture :

Je perds toute légitimité. L'écriture ou la vie. La vie, pas l'écriture. Accepter qu'il y ait une limite, valider la notion de limite. Faire le deuil de l'immersion totale. Ne jamais assister aux thanatopraxies, ne jamais vivre l'instant décrit. Alors, pourquoi, pourquoi le décrire ? Parce que je refuse de m'en amputer⁷⁹⁹.

Je ne ferai pas de roman capable de la tuer. La vie ou l'écriture, j'ai trop choisi la vie. [...] Mais je ne peux supporter que des liens nous rattachent, que certains

⁷⁹⁶DELAUME, Ch., « S'écrire mode d'emploi », *op. cit.*, p.16-17.

⁷⁹⁷DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, *op. cit.*, p. 189.

⁷⁹⁸SEMPRUN, J., *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.

⁷⁹⁹DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, *op. cit.*, p.190.

d'entre vous osent encore me poursuivre pour me passer la corde qui me relie au manège. Je refuse de trotter en votre compagnie⁸⁰⁰.

A l'instar de *Dans ma maison sous terre*, « un choix écorné » s'impose à l'auteur-narrateur d'*Autoportrait avec Grenade*, en gardant au cœur de la confrontation l'écriture comme élément commun. En effet, dans *Autoportrait avec Grenade*, le personnage auto-diégétique, à l'instar de celui de Delaume, se retrouve face au même choix difficile : « écrire ou mourir ». Ainsi, l'auteur-narrateur se voit obligé d'écrire un roman de voyage, mais cette thématique lui échappe, et son récit s'empare de sa vie et de sa douleur. Ecrire sur la ville espagnole Grenade lui est alors devenu une perspective impossible, mais son éditeur fait pression sur lui et le pousse à faire un choix décisif :

- Je n'arrive pas à écrire ton livre sur Grenade, je n'y arrive pas.
 - Laisse-toi aller. Laisse filer.
 - C'est ma vie qui file.
- Il tapote sur le bureau.
- Tu n'as plus le choix. C'est écrire ou mourir. Il ne fallait pas commencer⁸⁰¹.

L'auteur-narrateur peine donc à écrire à cause de sa maladie et de son malaise intérieur. Il s'agit d'un état de stagnation que connaissent de nombreux écrivains traversant parfois des périodes difficile dans leur vie. La situation de Salim nous rappelle celle du personnage du mini-récit « Un vaudeville lucratif » montrant sa lassitude face à son métier d'écrivain :

Écrire est devenu un acte si douloureux, que je n'écris plus [...]. La lecture me semble un supplice presque égal, tous ces mots, tous ces caractères d'imprimerie, qui cherchent à pénétrer votre conscience pour troubler votre fragile paix intérieure en y déposant des histoires abracadabrantes, ou lisses comme le quotidien⁸⁰².

Son aliénation émerge alors sous forme d'un dilemme exceptionnel que Lacan traite de *vel* aliénant ou de « choix écorné ». Le *vel*, représenté dans *Autoportrait avec Grenade*, pourrait être schématisée ainsi :

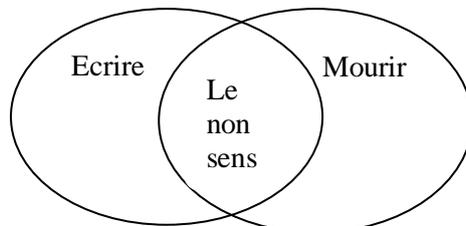


Schéma 2 : Le *vel* aliénant dans *Autoportrait avec Grenade*

⁸⁰⁰*Ibid.*, p.204.

⁸⁰¹BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, *op. cit.*, p.50.

⁸⁰²JAUFFRET, R., *Microfictions*, Paris, Gallimard, 2007, p. 375-376.

Salim est donc contraint de choisir entre l'écriture comme acte de survie ou la mort. A cette étape, une explication entre les deux *vels*, celui de Bachi et de Delaume, s'impose : Chez Delaume, l'auteure-narratrice devait choisir entre la vie et l'écriture qu'elle présente comme deux univers différents, tandis que Bachi fait allusion au même dilemme delaumien mais en nuancant le *vel*, c'est-à-dire que l'auteur narrateur devrait choisir entre l'écriture (pour pouvoir survivre) ou renoncer à celle-ci et mourir.

Le protagoniste *d'Autoportrait avec Grenade*, avant de trancher et de donner son verdict, décide d'abord d'expérimenter la mort dans l'écriture en donnant l'explication suivante de son projet :

Ecrire à en perdre haleine, à en perdre la vie. Détruire tout le reste. Patrie, famille, espérance. Tout détruire pour réduire le monde en mots. Des mots, des mots, des mots. Immense champ de cadavres. Fosses communes où s'entassent nos illusions⁸⁰³.

L'auteur-narrateur montre qu'il est capable de contourner ce choix et de faire coexister les deux éléments opposés faisant partie du dilemme. La mort prendra alors vie à travers l'écriture et anéantira tout sur son passage, à commencer par les choses les plus chères chez l'auteur-narrateur : « la famille, la patrie et les espérances ». Tout comme Delaume, Bachi pense que l'écriture est capable de tuer, d'accueillir la mort et d'en faire sa demeure. Or, à l'opposé de Delaume cherchant à tuer l'autre (sa grand-mère) à travers l'écriture, chez Bachi l'écriture serait un instrument d'autodestruction, de suicide prémédité.

Cependant, selon Lacan, le sujet face à un tel choix difficile (l'écriture ou la mort) préférerait se passer des deux, et nous retrouvons ce rejet chez l'auteur-narrateur : « Au fond je n'étais pas concerné ni par l'écriture ni par la vie⁸⁰⁴ ». Salim finit par trancher et il choisit, comme Delaume, la vie : « Aujourd'hui, j'épouse la vie⁸⁰⁵ ».

Le *vel* aliénant chez Delaume comme chez Bachi témoigne des tensions extrêmes que vivent les auteurs-narrateurs face à leur génie créateur perturbé par la crise identitaire et existentielle.

⁸⁰³ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.50.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p.160.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p.173.

IV.2. Aliénation et dépossession

La conception marxiste de l'aliénation insiste sur l'aspect de dépossession comme élément majeur de l'aliénation du sujet. Nous tenterons à travers nos trois œuvres autofictionnelles de comprendre le processus de l'aliénation chez les trois auteurs-narrateurs et son effet sur le mécanisme de leur écriture.

IV.2.1. Aliénation et corporalité

Notre corpus est le lieu d'une aliénation où le corps est investi comme révélateur d'un sens profond, celui de la souffrance des auteurs-narrateurs. Cette souffrance causée par l'aliénation donne à voir des sujets désespérés et dépressifs qui font de leur corps une source fiable à travers laquelle ils expriment leur dépression qui : « est une figure du corps⁸⁰⁶ ». Ce corps mis en scène dans le roman autofictionnel est sous-jacent au corps de l'écriture où l'hybridité se manifeste à plus d'un titre. En effet, « le corps est d'abord un corps textuel, un corps soumis à la suprématie du verbe [...] ⁸⁰⁷ ». Le corps dans les deux œuvres autofictionnelles *Folle* et *Autoportrait avec Grenade* est l'un des éléments qui accentuent l'aliénation des auteurs-narrateurs.

IV.2.1.a. Corps et douleur dans *Autoportrait avec Grenade*

Une vie ne vaut rien, mais rien ne vaut une vie.
Malraux⁸⁰⁸

Le corps dans *Autoportrait avec Grenade* est le lieu où l'aliénation du personnage-narrateur se donne à voir d'une façon violente. En effet, l'auteur-narrateur se voit dépossédé de son corps à cause d'une maladie rare qui le tue à feu doux : « J'ai une saloperie qui court dans mes veines depuis ma naissance. Une malformation du globule rouge⁸⁰⁹ » c'est-à-dire qu'il est « en hémolyse. Hémolyse est le mot scientifique pour dire

⁸⁰⁶FEDIDA, P. *L'Absence*, op. cit., p. 112.

⁸⁰⁷CHEBEL, M., *Le Corps dans la tradition au Maghreb*, Paris, PUF, 1984, p. 151.

⁸⁰⁸Malraux cité in BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.64.

⁸⁰⁹BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.29.

que mes globules rouges entament un suicide collectif ». La douleur devient alors le quotidien de Salim, une douleur qui le traîne souvent aux bords de l'agonie :

La douleur est effroyable. J'ai l'impression qu'une main joue avec mes organes, les pétrissant, les malaxant. Mon ventre est tendu comme un tambour chauffé à blanc. D'après l'OMS, les douleurs des drépanocytaires sont classés stade trois sur une échelle de trois degrés. Une forme d'agonie. Et qui se répète assez souvent⁸¹⁰.

Ce faisant, le corps de Salim se présente comme un lourd fardeau, livré sans cesse à une douleur atroce :

Mon corps s'enflamme. Je crie. Hurle. Tant pis. Tant pis pour les autres. Ça fait du bien je me souviens...oui je me souviens d'une nuit, dans une clinique, à Cyrtha. La douleur était si intense que je m'arrachais l'âme en beuglant comme un damné⁸¹¹.

Les scènes de souffrance se répètent tout au long du texte et deviennent le mouvement même de la narration : « L'ambulance file dans la nuit. Mon père me tient par la main. Je vomis. Liquide noirâtre, épais, compact. Je suffoque. Je vais mourir. Je le lui dis⁸¹² » ou encore : « Je suffoque. Mon cœur s'emballe. Je vais mourir. Je vais mourir⁸¹³ », pour ne citer que celles-ci. Seul un calmant très fort comme « la morphine » pourrait alors libérer le narrateur autodiégétique de son corps souffrant :

Par bonheur un ami médecin, m'a administré une ampoule pleine de morphine. Je connus le ciel après l'enfer. J'eusse pu mourir content, cette nuit-là. Je flottais. Dans une bulle. *Je n'ai plus de corps*. Libéré de l'attraction terrestre. Ethéré. *Je n'ai, plus de corps*⁸¹⁴.

L'expression « je n'ai plus de corps », mise en italique dans le dessein de la mettre en exergue, témoigne de la délivrance que ressent Bachi une fois que la douleur s'estompe. La répétition de l'expression révèle, cependant, un discours délirant exprimant un état quasiment inconscient de l'auteur-narrateur. Il affirme même que son corps s'est transformé en une prison qui torture inlassablement son âme et dont il cherche à se délivrer :

Mon corps est une prison. Mon corps est une prison. Impossible de s'en délivrer. Mes os sont de fer et d'acier. Ils tranchent dans la chair. A vif ce sont des couteaux. De fines lames de rasoir. Effilées. Je suis un pantin, désarticulé.

⁸¹⁰*Ibid.*, p.65.

⁸¹¹*Ibid.*, p.73.

⁸¹²*Ibid.*, p.55.

⁸¹³*Ibid.*, p.63.

⁸¹⁴*Ibid.*, p.73-74. (L'italique est de l'auteur).

Mes os me rongent. Ils me coupent. La douleur est sa maîtresse. Elle guide mon souffle. Le bloque. Crie bon sang, crie. Délivre-toi. Tu es en gésine⁸¹⁵.

Le corps de Bachi lui est, de ce fait, devenu étranger, un objet maléfique qui s'insurge contre lui comme une malédiction. La douleur fait ainsi sombrer l'auteur-narrateur dans un délire qui le détache du réel, car comme le souligne Platon :

L'âme ne raisonne jamais mieux que quand rien ne la trouble, ni l'ouïe, ni la vue, ni la douleur, ni quelque plaisir, mais qu'au contraire elle s'isole le plus complètement en elle-même, en envoyant promener le corps et qu'elle rompt, autant qu'elle peut, tout commerce et tout contact avec lui pour essayer de saisir le réel⁸¹⁶.

Cependant, l'absence de contrôle sur son propre corps est à l'origine du rejet de cette enveloppe charnelle. En effet, l'auteur-narrateur perd, justement, tout contrôle sur son corps affecté par la maladie, il manifeste alors une volonté impérieuse de se libérer de ce corps-fardeau. Dans ce sens, Michela Marzano explique effectivement cette dualité entre l'âme et le corps :

Le corps est acceptable dans la mesure où il arrive à être contrôlé et maîtrisé, dans la mesure où il ne nous trouble pas avec ses « excès » de matérialité. Objet du monde, il dérange lorsqu'il ne fonctionne pas comme on le souhaite, lorsqu'il fait défaut, lorsqu'il semble s'imposer à nous avec ses exigences: la faim, la soif, le froid, le chaud... Le rêve d'arriver un jour à se libérer de cette matérialité nous empêche d'être libres⁸¹⁷.

Le corps malade devient donc un obstacle et un fardeau qui empêche l'âme de raisonner et de cerner la réalité comme le dit si bien Platon :

[...] Tant que nous aurons notre corps et que notre âme sera embourbée dans cette corruption, jamais nous ne posséderons l'objet de nos désirs, c'est-à-dire la vérité. Car le corps nous oppose mille obstacles par la nécessité où nous sommes de l'entretenir, et avec cela les maladies qui surviennent troublent nos recherches. (...) il intervient tout d'un coup au milieu de nos recherches, nous embarrasse, nous trouble et nous empêche de discerner la vérité. Il est donc démontré que si nous voulons savoir véritablement quelque chose, il faut que nous abandonnions le corps et que l'âme seule examine les objets qu'elle veut connaître⁸¹⁸.

Le corps chez Bachi s'affiche donc comme un lieu patent d'aliénation dans ses trois phases : il est, d'abord, objectivé parce qu'il est perçu comme un objet différent et

⁸¹⁵*Ibid.*, p.74. C'est nous qui soulignons.

⁸¹⁶ PLATON, *Phédon* 65a, trad. Chambry.

⁸¹⁷ MARZANO, M., *La philosophie du corps*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2013, p.11.

⁸¹⁸ PLATON, *Phédon*, *op. cit.*, 66b-66^e.

dissociable de l'âme de l'auteur-narrateur, ensuite il entame la phase du *dessaisissement* car il nourrit chez son propriétaire un sentiment d'étrangeté, et enfin il arrive à asservir Salim car il le domine et lui impose le fruit d'une lente agonie.

IV.2. 1.b. Corps et chosification dans *Folle*

La première chose qui s'offre à l'homme, quand il regarde, c'est son corps, c'est-à-dire une certaine portion de matière qui lui est propre. Mais pour comprendre ce qu'elle est, il faut qu'il la compare avec tout ce qui est au-dessus de lui, et tout ce qui est au-dessous, afin de reconnaître ses justes bornes.

Blaise Pascal, *Pensées* (1669)

Le corps est un sujet qui a suscité la réflexion de plusieurs sciences sociales à l'instar de la philosophie, la sociologie et l'anthropologie, étant donné qu'il révèle plusieurs réalités liées à la société ainsi qu'à l'identité individuelle de l'être humain comme l'explique à juste titre C. Fintz: « corps et réalité (...) des hologrammes, des vases communicants unis par une relation nécessaire⁸¹⁹ ». Sous une optique sociologique, le corps est une composante sociale et culturelle d'ultime importance étant un réceptacle de symboles et de signes: « une matière de symbole, objet de représentations et d'imaginaires⁸²⁰ », ce faisant, le corps est loin de se limiter à ses fonctions biologiques. Cette donnée a incité plusieurs écrivains à interroger le corps comme porteur de sens et d'imagination. En effet, le langage du corps et sa symbolique sont un espace fertile où se télescopent plusieurs réalités liées au moi de l'écrivain en tant que source fiable de ses profondeurs.

Un regard furtif sur la production littéraire, notamment contemporaine, nous révèle que le corps est une thématique marquante dans les romans féminins ; nous citons, à titre d'exemple, entre autres : *Putain et Folle* de Nelly Arcan, *L'inceste* de Christine Angot, *La vie sexuelle de Catherine M.* de Catherine Millet, *La démangeaison* de Lorette Nobécourt, ainsi que les romans de Marie Darrieussecq. En effet, les auteures femmes exploitent leur corps pour en faire un marqueur identitaire de taille, marqueur identitaire dans la mesure

⁸¹⁹FINTZ, C., *Les imaginaires du corps : pour une approche interdisciplinaire du corps*, Tome 2, Arts, sociologie, anthropologie, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 16.

⁸²⁰ LE BRETON, D., *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1990 cité in LE BRETON, D., *La sociologie du corps*, Paris, PUF, collection « que sais-je ? » N° 2678, 1992, p. 47.

où il traduit leur volonté de transgresser le tabou du corps longuement contraint à être voilé ; les écrivaines, notamment contemporaines, font donc « éclater les derniers tabous en ce qui concerne la représentation des corps et de la sexualité des femmes⁸²¹ ».

Cependant, plusieurs dénoncent l'aspect scandaleux de ces écrits tel que Didier Jacob qui, dans son article « Mesdames sans gênes » paru dans les pages du *Nouvel observateur*, juge que la production féminine des dix dernières années est impudique et même exhibitionniste, par la mise en scène prépondérante du sexuel : « la littérature féminine a tout osé, ces dernières années, enlevant successivement le haut, le bas et la culotte du partenaire⁸²² ».

Or, le corps chez ces écrivaines va au-delà de la simple représentation sexuelle, et est défini comme le lieu d'une parole et d'un dévoilement de l'essence-même d'un sujet en crise, qui s'empare de sa plume et s'auto-analyse. C'est donc en écrivant que « la femme fera retour à ce corps qu'on lui a confisqué, dont on a fait l'inquiétant étranger de la place, le malade ou le mort, et qui si souvent est mauvais compagnon, cause et lieu des inhibitions. À censurer le corps on censure du même coup le souffle, la parole⁸²³ ». C'est en ce sens aussi que le corps devient un butin d'une guerre inavouée entre le sujet aliéné et « l'inquiétant familial » présent en lui. Ces écrivaines réactivent, chacune à sa propre manière, le sens de la vie et tentent de posséder de nouveau leur corps perdu, par le pouvoir de l'écriture.

Le langage du corps leur offre donc, non seulement un espace de liberté, mais aussi et surtout l'opportunité d'une réappropriation de soi. Ce corps féminin, décrit dans son intégralité, donne à voir les péripéties d'une existence insoutenable étouffée par les règles sociales, et exprime un désir de revivre l'amour comme l'explique Chantal Chawaf : « Dans l'aventure d'écrire, et en particulier d'écrire au féminin, d'écrire corporellement, je

⁸²¹ MORELLO, N. (Ed.), et C. RODGERS (Ed.), *Nouvelles écrivaines, nouvelles voix?*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2002, p.57.

⁸²² DIDIER, J., « Mesdames sans gênes », *Le nouvel observateur*, hors série, n°29, 1998, cité in LEDOUX-BEAUGRAND, E., « Écriture Épidermique. Symptomatologie de la filiation dans *La Démangeaison* de Lorette Nobécourt. », 2004, art. en ligne : https://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%204/eqx4_Ledoux.htm (consulté le 19.03.2014).

⁸²³ CIXOUS, H., *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 1975, p.45.

ne cherche que la vie, que les corps de la vie (...) ce lieu de l'écriture (...) est le lieu d'amour⁸²⁴ ».

Dans le cas de Nelly Arcan, l'écriture du corps est une manière de dénoncer le regard réifiant de l'autre (l'homme et la société) et une tentative de « se désarrimer de son corps ⁸²⁵», devenu fardeau. Nous verrons que dans *Folle* le corps est au cœur même de l'aliénation de l'auteure narratrice. Réduite à sa simple corporalité, Nelly est incapable d'assimiler ou de détourner les normes sociales d'une part, et d'une autre part, elle perd le contrôle de son propre corps et de sa perception de l'image corporelle, étant perpétuellement soumise à un regard extérieur. En effet, le contrôle est devenu la règle d'or dans l'automatisation humaine imposée par les conventions sociales, le corps n'y fait alors pas exception. Michela Marzano explicite justement les différentes contraintes auquel le corps, notamment féminin, est soumis :

La beauté et la minceur doivent être travaillées. Le corps doit être contrôlé. Au nom de la liberté, le corps doit obéir, encore et encore, à certaines normes : avant même d'être ce par quoi un individu est au monde et manifeste son désir, il est ce qui doit se conformer aux lois du savoir-vivre qui, aujourd'hui, lui imposent d'être beau, mince, sain, désirable, sexy. Au point que, derrière la prétendue liberté de déterminer sa propre vie par la domestication du corps, se cache une dictature des préférences, des désirs et des émotions⁸²⁶.

Dans *Folle*, le corps est donc parmi les facteurs majeurs de l'aliénation de l'auteure-narratrice.

1. Le regard de l'autre et le non accès à soi

La protagoniste de *Folle* conçoit sa construction identitaire dans l'interaction perpétuelle entre l'image de son propre corps et le regard de l'autre, elle explique ainsi à son amant son incapacité de se voir en face :

Tu ne comprenais pas non plus que je ne pouvais pas me regarder à la télé alors que n'importe qui d'autre s'en empresserait, tu ne comprenais pas que pour certains il est impossible de se voir en face à moins d'entourer l'évènement de mille précautions, à moins de contrôler la situation de l'opinion de l'autre et de

⁸²⁴CHAWAF, C., *La chair chaude.L'écriture*, Paris, Mercure de France, 1976, p. 174.

⁸²⁵NUSINOVICI, V., « Avoir un corps ? », *Journal français de psychiatrie*, 24mars 2006, p.6.

⁸²⁶MAEZANO, M., *La philosophie du corps, op. cit.*, p.20.

son propre corps qui bouge sous un mauvais éclairage (...) toute ma vie j'avais dû me protéger des autres et de leur parole qui me bouleversait trop (...)⁸²⁷.

Se voir en face, c'est examiner l'image que reflète son propre corps et pouvoir par conséquent se reconnaître et s'accepter en se forgeant une identité subjective dans ses propres représentations de l'image de soi, car « le corps est d'abord le rayonnement d'une subjectivité, l'instrument qui effectue la compréhension du monde⁸²⁸ ». Dans le cas de Nelly, le processus d'identification et de construction identitaire s'avère problématique car l'accès à soi est conditionné par le regard et l'opinion de l'autre qu'elle doit néanmoins contrôler sans cesse. Le corps présente également une impasse face à l'identification identitaire de la narratrice parce qu'il se montre parfois autonome et hors de contrôle : « en sortant de mon corps c'est mon corps qui a pris le dessus⁸²⁹ », elle doit donc se le réapproprier et tenter de cerner les dimensions de son apparition : « J'ai toujours dit que mon problème était un problème d'apparition (...) ⁸³⁰ ». Le regard de l'autre, intériorisé dans l'imaginaire de Nelly, altère ses propres mécanismes de représentation et entraîne chez elle un non accès à soi qui se manifeste par le truchement d'une peur de se découvrir : « (...) pour me regarder dans le miroir de ma salle de bains, il me fallait éteindre les lumières ⁸³¹ ».

Par ailleurs, contrôler à la fois l'opinion de l'autre et son propre corps est une opération qui doit passer par une évaluation de ses propres éléments de force et de faiblesse ainsi que de celles de l'autre, tout en soumettant le tout aux normes socioculturelles préétablies.

Toutefois, les normes sociales auxquelles le processus de construction identitaire de Nelly doit se conformer, sont établies par un système patriarcal dont la vision est essentiellement stéréotypée, basée sur les inégalités entre les deux sexes. Gallimore explicite à juste titre l'emprise de l'institution sociale sur l'image corporelle de la femme :

Le corps féminin est continuellement soumis à des manipulations d'ordre social. C'est à travers le corps de la femme que la société se maintient et se perpétue, ainsi le corps doit être façonné, contrôlé et marqué. Le contrôle du corps se

⁸²⁷ ARCAN, N., *Folle, op. cit.*, p.52.

⁸²⁸ BEAUVOIR (de), S., *Le deuxième sexeII*, Paris, Gallimard, 1976 [1949], p.13

⁸²⁹ ARCAN, N., *Folle, op. cit.*, p. 104.

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 154.

⁸³¹ *Ibid.*, p.156.

traduit à travers les injonctions verbales concernant la façon de tenir son corps, régie par un code de bonne ou de mauvaise conduite⁸³².

L'aliénation de la protagoniste de *Folle* se manifeste justement à travers un sentiment paradoxal : d'une part, elle se soumet volontairement aux normes sociales définissant son corps comme l'unique trait essentiel dans sa composition en tant que sujet social, et d'autre part, elle dénonce cette vision dévalorisante et crie son étouffement. Son existence acquiert alors une dimension « irréaliste⁸³³ » engendrant un être au bord de la folie et souffrant d'une insécurité ontologique.

Le regard extérieur est ainsi un élément d'objectivation et de dessaisissement de l'auteure-narratrice de *Folle*, son intériorisation de ce regard, souvent de nature masculine, l'empêche d'accéder à une construction parfaite de son identité en tant que femme et sujet autonome. Le rapport de l'auteure-narratrice avec son corps est d'abord un rapport de séparation et de mise à distance. En effet, ce sentiment d'étrangeté et de distanciation avec son corps a été forgé en elle tout au long des années pendant lesquelles elle était une prostituée : « Être putain, ce n'est pas seulement vendre son corps, c'est être dans la soumission à la séduction, au désir de l'autre. Ça englobe toute la vie, toute la personnalité⁸³⁴ ». Le métier de prostituée abolit donc tous les repères d'une personnalité car en vendant son corps, la prostituée perd, en même temps, toute son âme ; et le corps ne devient par conséquent qu'un semblant de cadavre : « Qui sait si à force d'avoir été touchée, léchée, prise de tous les côtés, il ne se dégageait plus de moi qu'une odeur de terre brûlée⁸³⁵ ». Le corps objectivé devient donc dévitalisé et incapable d'émettre des sentiments car « c'est la chair même d'où émane l'amour qui est atteinte⁸³⁶ ».

Ainsi, soumis au regard de l'autre, le corps se détache de sa propriétaire, Nelly, et s'insurge contre elle, telle une malédiction, lui imposant une tâche paradoxale: d'une part, elle doit l'entretenir et le modeler pour pouvoir répondre à une norme sociale préétablie, et d'autre part, elle se voit dans l'obligation de le garder à distance pour pouvoir supporter

⁸³² GALLIMORE, R.-B., *L'Œuvre romanesque de Calixthe Beyala : Le Renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 15.

⁸³³ LAING, R., *Le moi divisé, De la santé mentale à la folie*, Stock, 1970, p. 47.

⁸³⁴ ARCAN, N., cité in *Elle*, Québec, septembre 2004, cité in « L'aliénation de la femme », art. en ligne : <http://www.nellyarcan.com/pages/theme-alienation.php> (consulté le 15.02.2015).

⁸³⁵ ARCAN, N., *Folle*, op. cit., p. 107.

⁸³⁶ *Ibid.*, p.108.

les abus qu'on lui inflige (de la part de ses clients dans le passé, ou encore de la part de son amant).

Le regard extérieur, tant intériorisé par l'auteure-narratrice, devient de ce fait un facteur de remise en question des repères de construction identitaire, exerçant ainsi plus de pression sur un moi qui se cherche.

2. Le corps féminin : une icône sexualisée

La sexualisation de la femme est le fait de réduire toutes ses potentialités à sa sexualité et à l'image du désir qu'elle doit susciter chez l'homme. Cette sexualisation est un processus longuement travaillé et normalisé par la société, et mythifié notamment par les médias. Dans ce sens, la femme est définie comme un symbole sexuel qui devient une exigence de l'idéal féminin, Mélikah Abdelmoumen explicite davantage cette vision dépersonnalisant la femme :

La femme occidentale est un sexe, un être dont le corps entier, avec ce qu'il contient d'énergie vitale, est totalement travaillé, sculpté, pensé pour la captation du désir des hommes. Cette exigence de captation vient de l'intérieur des femmes, elle est en quelque sorte inhérente à la féminité, mais elle est surtout nourrie par un commandement social répété à travers le foisonnement des images sexuelles commerciales, qui deviennent un impératif, la seule façon d'être. Je les appelle les femmes vulves, des femmes qui se recouvrent de leur propre sexe comme une peau de cuir qu'elles étalent sur la surface du corps et qui finit par le cacher. La femme occidentale est un sexe derrière lequel elle disparaît, alors que la femme voilée par la burqa, la vraie, est aussi un sexe, que l'on recouvre de la tête aux pieds, pour le faire disparaître⁸³⁷.

La société est ainsi responsable de cette image réifiée de la femme. En effet, cette image construite par la société est loin de libérer la femme ou de l'émanciper, mais elle contribue plutôt à la dépossession de son essence et la chosifie, c'est donc « la société même [qui] demande à la femme de se faire objet érotique. Le but des modes auxquelles elle est asservie n'est pas de la révéler comme un individu autonome, mais au contraire de la couper de sa transcendance pour l'offrir comme une proie aux désirs mâles⁸³⁸ » car selon la

⁸³⁷ELIKAH, A., « Liberté, féminité, fatalité », cyberentretien avec Nelly Arcan, *Spirale*, no 215, 2007, cité in « L'aliénation de la femme », *op. cit.*

⁸³⁸BEAUVOIR (de), S., *Le deuxième sexeII*, *op. cit.*, p. 388.

logique de la normalisation sociale, le corps de la femme « sert à rendre visible le pouvoir masculin ⁸³⁹ ».

Dans *Folle* la sexualisation de la femme ne touche pas seulement la narratrice mais elle affecte toutes les figures féminines évoquées dans le texte. A cet effet, réduite à sa simple image corporelle, la femme se présente sans intériorité ni présence spirituelle. Nelly soulève justement ce phénomène de la sexualisation de la femme en évoquant, par exemple, les photos de filles que son amant a tirées de sites pornographiques et a catégorisées selon leur attirance sexuelle :

J'ai également connu les filles du Net stockées en masse dans ton ordinateur et qui, celles-là, portaient tous les noms regroupés en grandes catégories, les Schoolgirls, les College Girls et les Girls Nextdoor, les Wild Girlfriendset celles qui ne manquaientjamais de te faire chavirer devant ton écran, les Fuckmeboots. Grâce à toi, j'ai apprisque sur le Net il y avait peu de Women ⁸⁴⁰.

Avec l'expression « il y avait peu de Women », Nelly montre l'aspect dévitalisé et dépersonnalisé de ces images qui reflètent des femmes dans leur immatérialité et surtout dans leur inexistence. Elles ne sont donc que des motifs pour que l'homme ait son plaisir car elles sont réduites simplement à leurs attraits sexuels. Nelly dénonce ainsi le regard masculin conforté par la société à ne voir dans une femme qu'un corps au service du désir de l'homme : « une blonde même belle ne fait pas le poids devant un homme qui a besoin de la chaleur collectivement admise d'une brune ⁸⁴¹ ». Cet exemple montre comment le stéréotype de la sexualisation de la femme est assimilé par le raisonnement de la narratrice qui se montre aliénée par cette image réifiée de la femme et adhère dans ce sens à cette « normalité » collectivement admise.

Dans un geste contradictoire, Nelly dénonce la manie des femmes à pousser leur corps jusqu'à ses extrémités pour pouvoir figurer dans l'horizon du désir masculin :

Sur le net, on le voyait bien par exemple chez les femmes qui gagnaient leur vie à se faire grossir les seins jusqu'à se déplacer en chaise roulante, ou encore en Afrique où d'autres femmes passaient leur vie à s'allonger le cou avec des anneaux en or pour se hisser à la hauteur de leurs hommes et les regarder dans

⁸³⁹DARDIGNA, A.-M., *Les châteaux d'Eros ou l'infortune du sexe des femmes*, Paris, François Maspéro (petite collection Maspéro), 1980, p.100.

⁸⁴⁰ARCAN, N., *Folle, op. cit.*, p.19.

⁸⁴¹*Ibid.*, p.22.

les yeux. Je te disais que ça consistait chez les femmes à trouver la porte de sortie de leur corps en exagérant ses extrémités et que, chez les hommes, c'était plus clair, c'était simplement la décharge⁸⁴².

Dans le passage ci-dessus, l'expression « gagnaient leur vie » montre que les femmes considèrent que leur corps est un point avantageux dans leur libération et leur autonomie, et qu'elles peuvent réussir dans la vie en le contrôlant et on y trouvant « les portes de sortie ». Le corps féminin devient dans cet ordre d'idées un objet à contrôler et à façonner de manière à répondre aux normes sociales basées sur un idéal féminin bien défini, Michela Marzano explicite ainsi l'idée de contrôle auquel une femme est contrainte (consciemment ou inconsciemment) de soumettre son corps dans une logique de sexualisation :

Le seul corps aujourd'hui acceptable semble être un corps parfaitement maîtrisé. Depuis les images publicitaires jusqu'aux vidéo-clips, nous sommes d'ailleurs confrontés à un nombre croissant de représentations qui renvoient toutes, d'une façon ou d'une autre, à l'idée de « contrôle » : exhiber un corps bien maîtrisé semble la preuve la plus évidente de la capacité d'un individu à assurer un contrôle sur sa propre vie. D'où la nécessité, pour les femmes comme pour les hommes, de se « protéger » des signes du temps et de retravailler leur apparence par les régimes alimentaires, l'exercice physique et la chirurgie esthétique⁸⁴³.

Cette conception normalisée sexualisant le corps féminin n'est que le résultat de la mythification de l'image féminine, cristallisée au service d'une idéologie inégalitaire qui promeut pourtant l'égalité : « se hisser à la hauteur de leurs hommes et les regarder dans les yeux ». Le regard pourrait être ainsi un symbole de pouvoir, mais également de soumission. Dans ce sens, Rangira Béatrice Gallimore souligne que c'est grâce au contrôle du regard qu'une société peut assurer la soumission de la femme :

Regarder n'est jamais un acte neutre. Il signifie « faire face », c'est, en effet, un acte de défi lancé au sujet regardé. Pour cela, le seul regard permis est celui de l'homme, symbole du discours mâle. Ainsi, pour une femme, regarder, c'est usurper le pouvoir patriarcal, c'est bouleverser l'ordre établi. Baisser les yeux dénote, en revanche une attitude submissives. Soumise, la femme ne peut, dès lors, générer la parole⁸⁴⁴.

⁸⁴²*Ibid.*, p. 192.

⁸⁴³MAEZANO, M., *La philosophie du corps*, op. cit., p.20.

⁸⁴⁴GALLIMORE, R. B., *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala, Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*, op. cit., p. 68.

Ainsi, tout en assimilant cette vision réifiant le corps féminin, Arcan dénonce la manipulation de l'image féminine par la société : « La femme possède une valeur intrinsèque par sa beauté et sa jeunesse. Toute la société nous ancre ce message-là. Je conteste cette dictature, tout en acceptant de jouer son jeu. Partir en guerre n'est pas mon rôle. Le mien consiste à devenir miroir⁸⁴⁵».

La femme est donc sexualisée dans toutes ses dimensions : matérielles (apparence physique), psychologiques (représentations) et comportementales. Sur le plan physique, le corps doit obéir à un idéal de la féminité (beauté et dimensions corporelles parfaites), psychologique : la femme est contrainte d'assimiler le rôle auquel elle est destinée pour mettre en place des stratégies d'acquisition de différents savoirs qui devraient la promouvoir au rang de sujet. Nous verrons dans ce qui suit la spécificité de ces éléments qui ne font qu'accentuer la sexualisation de la protagoniste de *Folle* en provoquant ainsi son aliénation.

3. La féminité : un idéal ou un fardeau ?

La féminité est une construction sociale des représentations autour de l'image de la femme, alimentée dans sa dynamisation par les stéréotypes de sexe. Cette construction socioculturelle, représentant ce qu'est une femme, vise la définition de critères spécifiques qui lui dicteront un idéal à suivre pour s'approprier le statut de femme (corps, savoir-être et savoir-faire), c'est-à-dire, que la féminité n'est pas innée, mais elle est un acquis qui n'est atteint qu'après un dur labeur.

Les stéréotypes de sexe sont en réalité au fondement même de cette représentation sociale de la féminité. Il est donc important, avant d'analyser la spécificité de la féminité au sein de l'imaginaire arcanien, de comprendre le fonctionnement du stéréotype et spécialement celui des stéréotypes de sexe. Les stéréotypes renvoient à « des clichés, images préconçues et figées, sommaires et tranchées, des choses et des êtres que se fait l'individu sous l'influence de son milieu social (famille, entourage, études, professions, fréquentations, média de masse, etc.) et qui déterminent à un plus ou moins grand degré ses

⁸⁴⁵ARCAN, N., citée in *Le Devoir*, 28 août 2004, cité in « L'aliénation de la femme », *op. cit.*

manières de penser, de sentir et d'agir⁸⁴⁶». En d'autres termes, ils désignent « les catégories descriptives simplifiées par lesquelles nous cherchons à situer autrui ou des groupes d'individus», et renvoient donc « à des traits ou des comportements que l'on attribue à autrui de façon arbitraire⁸⁴⁷ ». Le stéréotype désigne donc une « idée, opinion toute faite, acceptée sans réflexion et répétée sans avoir été soumise à un examen critique⁸⁴⁸ », et il se rapproche davantage, dans ce sens, du préjugé; d'ailleurs *Le Petit Robert*⁸⁴⁹ les cite comme synonymes. Effectivement, le stéréotype et le cliché sont souvent confondus car «les deux termes sont [...] reçus à la fois comme des formules figées et des pensées rebattues⁸⁵⁰». Toutefois, la confusion n'est pas totale car « le stéréotype vise le plan des représentations mentales que les membres d'une collectivité reçoivent telles quelles, tandis que le cliché se réfère au plan de la langue avec ses expressions figées que les locuteurs ne peuvent modifier ni du point de vue de la forme, ni en ce qui concerne le contenu sémantique⁸⁵¹». Le point commun essentiel entre les deux concepts, comme le note *Le dictionnaire de psychologie*⁸⁵², est que tous les deux ont un aspect caricatural et unificateur.

Par ailleurs, le lexème « stéréotype de sexe » renvoie au système de catégorisation socioculturelle basé essentiellement sur des idées préconçues définissant traditionnellement ce qui fait le masculin et le féminin. Les stéréotypes sexuels relèvent « de simplifications et de généralisations abusives au sujet de “l'autre” sexe, mais se retrouvent au cœur même de notre “ propre ” façon de nous définir en tant que femme ou homme. De surcroît, [...] [ils] servent un mode d'organisation du social fondé sur un clivage, voire une opposition des sexes, qu'ils justifient, en même temps qu'ils légitiment, les modèles culturels dont ils représentent les manifestations immédiates et simplifiées⁸⁵³ ». Le masculin et le féminin

⁸⁴⁶MORFAUX L.M. et J. LEFRANT, *Nouveau vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris, A. Colin, 2005, p.532.

⁸⁴⁷FUSELIER, B. et CORNET, A. (dirs.), « Questions du genre dans le travail social », *Les politiques sociales*, n°1 et 2, Bruxelles, 2008, p10.

⁸⁴⁸*Dictionnaire du CNRTL*, [En ligne]. Disponible sur : <http://www.cnrtl.fr/definition/st%C3%A9r%C3%A9otype> (consulté le 17.09.2015).

⁸⁴⁹ Dictionnaire *Le Petit Robert*, 1996.

⁸⁵⁰ HERSCHBERG-PIERROT, A., « Clichés, stéréotypies et stratégie discursive dans le discours de Lieuvain (Madame Bovary, II, 8) » in *Littérature*, n° 36, Paris, Larousse U, déc. 1979, p.80.

⁸⁵¹SCRIPNIC, G., « Le rôle du cliché intensif dans les textes littéraires », art. En ligne : http://st.ulim.md/download/icfi/publicatii/francpolyphonie2/gabriela_scripnic357.pdf (consulté le 15.04.2007).

⁸⁵²DORON, R. et F. PAROT, *Dictionnaire de psychologie*, Paris, P.U.F., 1991.

⁸⁵³DESCARRIES, F., M. MATHIEU et M.-A., ALLARD, « Entre le rose et le bleu: stéréotypes sexuels et construction sociale du féminin et du masculin », Québec, Conseil du statut de la femme, 2009, p.9,

sont donc un moyen de catégorisation basique et naturel de l'être et du paraître, ils renforcent un stéréotype d'antagonisme quasiment spontané entraîné par la socialisation de l'individu. Dans *Folle*, Arcan met en exergue l'impact des stéréotypes sexuels sur le raisonnement de la narratrice entraînant ainsi son aliénation. A travers les stéréotypes sexuels, l'auteure dénonce l'injustice sociale qui donne la souveraineté à l'homme et chosifie la femme :

Le sentiment d'une immense injustice entre les hommes et les femmes, provient du fait que les femmes, a priori, leur valeur se définit par rapport à leur jeunesse et à leur beauté. Mais j'ai l'impression que c'est beaucoup de travail d'être une femme. Beaucoup de travail sur le corps. Et je trouve ça un peu révoltant d'être un corps. Parce que c'est un peu le constat qu'on peut avoir sur la manière, par exemple, dont les hommes vont amener les femmes dans leurs films, dans leurs discours et c'est toujours, un peu comme le dit Virginie Despentes, qu'ils vont toujours représenter les femmes qu'ils veulent baiser. Comme si les hommes n'existaient pas, comme si les hommes n'avaient pas de poids dans leur imaginaire. Et c'est comme si les femmes, malgré elles, avaient pris le relais pour incarner cette femme baisable là. Et ça, ça faisait partie de mes obsessions, et ça reste encore présent aujourd'hui.⁸⁵⁴

L'opposition entre les deux sexes est basée sur une vision stéréotypée et inégalitaire car elle stigmatise la femme et la place constamment dans une situation de faiblesse et de dépendance, tandis que l'homme est souvent vu en tant qu'un symbole de force et de commandement. La femme et l'homme sont alors au cœur de combinaisons antagonistes du genre : passive/ actif, faiblesse/ force etc. que la narratrice ne se lasse pas de montrer dans son texte.

Toutefois, il est important de distinguer entre « stéréotypes de sexe » et « stéréotype de genre » qui sont souvent employés d'une manière indifférente. En effet, en langue française le *sexe* renvoie à la fois à l'identité biologique (ce qui distingue un mâle d'une femelle) et à l'identité sociale (l'ensemble des traits de personnalité et les rôles joués qui font qu'on est reconnu comme femme ou homme) ; tandis qu'en anglais, ces deux réalités sont désignées par deux termes différents « sexe » et « gender ». Le premier renvoie aux propriétés biologiques censées différencier « les femelles » des « mâles », et le deuxième désigne « l'ensemble des règles implicites ou explicites qui régissent les relations entre les

disponible sur : <https://www.csf.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/resume-de-letude-entre-le-rose-et-le-bleu.pdf> (consulté le 15.02.2014).

⁸⁵⁴ ARCAN, N., citée in Transcription d'une entrevue de Patrick Poivre d'Arvor avec Nelly Arcan, *La Presse*, 25 septembre 2009, citée in « L'aliénation de la femme », *op. cit.*

hommes et les femmes⁸⁵⁵ ». Le terme « gender » est utilisé pour la première fois par le docteur anglais John Money pour désigner « la dimension psychologique qui fait qu'on se sent homme ou femme⁸⁵⁶ » et a été repris comme instrument d'analyse dans les études sur les femmes en 1970. Selon la sociologue Béatrice Borghino, une telle distinction était nécessaire car elle « visait à mettre en question la réalité de la puissance explicative du sexe biologique, lien, jusque-là considéré comme évident et inéluctable, entre les différences biologiques et les différences psychologiques et sociales⁸⁵⁷ ». Le concept de genre est donc une construction sociale qui constitue « la base des représentations stéréotypées associées aux caractéristiques individuelles des femmes et des hommes et aux rôles attendus de l'un et l'autre sexe⁸⁵⁸ ». Dans ce sens, Butler⁸⁵⁹ soutient qu'être une femme ou un homme réside dans la réalisation de la performance de leur genre c'est-à-dire qu'ils doivent accomplir l'ensemble des actes censés définir leur identité sexuée.

Cela nous amène à dire que pour être une femme, il faut le montrer dans la performativité de son genre en remplissant tous les rôles destinés à faire de son corps un sujet social reconnu en tant que tel. Cependant, la femme ne se définit pas seulement par rapport aux normes sociales lui dictant les différents rôles à remplir, mais surtout vis-à-vis du regard de l'autre, en l'occurrence l'homme, car « l'image féminine n'est en effet rien d'autre que le corollaire du regard masculin⁸⁶⁰ » qui la pousse à ne considérer son « existence que par assimilation, en se mettant à la place de l'autre, même pour se voir⁸⁶¹ ». Le regard masculin est ainsi inconsciemment intériorisé dans l'esprit féminin en l'entraînant dans un clivage aliénant de la « surveillante-surveillée » :

Être homme c'est agir, être femme c'est paraître. Les hommes regardent les femmes alors que les femmes s'observent en train d'être regardées. Ceci détermine non seulement les relations entre les femmes mais également la relation de la femme par rapport à elle-même. Le surveillant intériorisé est perçu en tant qu'homme et l'être surveillé en tant que femme. C'est ainsi que la

⁸⁵⁵ MARZANO, M., *La philosophie du corps*, op. cit., p.80.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p.81.

⁸⁵⁷ BORGHINO, B., « Genre et sexe : quelques éclaircissements », 07.01.1999, disponible sur : <http://www.genreenaction.net/spip.php?page=article37> (consulté le 10-05-2010).

⁸⁵⁸ CORNET, A., « Le service social sous le regard du genre », cité in FUSELIER B. et CORNET A. (dirs.), « Questions du genre dans le travail social », op. cit., p.10.

⁸⁵⁹ BUTLER, J., *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*. Trad. de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005, p.59.

⁸⁶⁰ DARDIGNA, A.-M., *Les châteaux d'Éros ou l'infortune du sexe des femmes*, op. cit., p. 110.

⁸⁶¹ COLLIN, F., « Il n'y a pas de cogito-femme » dans ZAVALLONI, M., *L'Émergence d'une culture au féminin*, Montréal: Éditions Saint-Martin, 1987, p. 107-108.

femme se transforme en objet et plus particulièrement en objet du voir : un spectacle⁸⁶².

La femme s'auto-chosifie en consentant au regard masculin qui la place au rang des objets et en acceptant d'être définie par lui, participant de la sorte à sa propre aliénation. Et, dans son état de « surveillé-surveillant », elle se lance dans une quête identitaire à la recherche d'un idéal féminin lui permettant d'accéder à son essence. Cet idéal n'est que le concept de féminité qui est devenu un stéréotype constructeur de la personnalité féminine mais également un agent réducteur et dépersonnalisant :

[il] réduit les femmes à leur dimension esthétique, soumise au regard et à l'approbation de l'autre. Leur corps sexué devient leur principal référent identitaire et objet de consommation. Constamment remodelée en fonction des époques, des mœurs, et des modes pour atteindre l'idéal de la « vraie femme » du moment, la principale fonction de cette femme renaturalisée et chosifiée est de « paraître » (et non « d'être » et de « faire ») et de se consacrer au désir, ou au plaisir, de l'autre, en l'occurrence l'homme⁸⁶³.

La féminité est ainsi un stéréotype réducteur qui limite la femme à son apparence physique et à sa dimension corporelle, elle est perçue comme un objet médiatisé, marchandé et prêt à assouvir le plaisir de l'autre. Cependant, la femme participe dynamiquement à la chosification de sa propre identité et développe une forme « d'auto-sujétion⁸⁶⁴ », puisqu'elle accepte cette situation et s'inscrit volontairement dans ces cadres culturels définissant l'idéal féminin qui est, cependant, modelé selon les époques et les sociétés.

Dans *Folle*, la féminité n'est pas un simple idéal du paraître mais plutôt une vraie obsession de la perfection féminine du corps et du comportement soumis inlassablement au regard masculin. A cet effet, une constante préoccupation de l'apparence hante le texte d'Arcan et « l'image du corps devient un simple reflet des attentes qui nous entourent avant même d'être l'image de soi : elle n'est plus l'image tridimensionnelle qu'on a de soi et qu'on s'approprie progressivement ; elle se transforme en une représentation des

⁸⁶² BERGER, J., *Voir le voir*, Trad. de l'anglais par Monique Triomphe, Paris, Éditions Alain Moreau, 1976, p.51.

⁸⁶³ DESCARRIES, F., M. MATHIEU et M.-A. ALLARD, « Entre le rose et le bleu: stéréotypes sexuels et construction sociale du féminin et du masculin », *op. cit.*, p.24.

⁸⁶⁴ BOURASSA-GIRARD, E., *Aliénation, agentivité et ambivalence dans Putain et Folle de Nelly Arcan : Une subjectivité féminine devisée*, Mémoire de maîtrise en études littéraires, Université du Québec à Montréal, mars 2013, p.27, mémoire en ligne : https://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwik8M3hm-HUUhUDmBoKHcO1CAcQFggjMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.archipel.uqam.ca%2F5866%2F1%2FM13247.pdf&usq=AFQjCNGh6Qu7UTBE4X1JaloozvHfvgRd_Q (consulté le 16.02.2015).

apparences⁸⁶⁵». L'aliénation se fait voir justement à travers cette obsession des personnages féminins, notamment la narratrice, à se conformer à l'idéal féminin (une femme avec un corps mince, bien maquillée et coiffée et ayant un air de séductrice) intériorisé à force d'être diffusé en permanence par les médias et tous les supports commerciaux. Un regard qu'une femme porte sur elle-même n'est alors admis qu'en étant légitimé par le regard de l'autre masculin parce que la féminité, comme norme socialement approuvée, n'est que la « rencontre entre la vision masculine de la sexualité et son image miroir, "l'homme dans la tête d'une femme" (...)»⁸⁶⁶.

Ce faisant, dans le texte d'Arcan toutes les figures féminines sont jugées par Nelly selon leur conformité aux canons de beauté et aux idéaux féminins; elle soumet par exemple Martine, la colocataire de son amant, à sa vision stéréotypée : « D'habitude elle était peu féminine, elle ne se maquillait pas toujours. Pour vivre elle soufflait du verre et les femmes artisans n'étaient pas ton genre, dans les femmes tu aimais plutôt le glamour⁸⁶⁷ ». Martine serait ainsi « peu féminine » dans la mesure où elle ne répond pas aux normes prédéfinies de la féminité en négligeant l'un des accessoires de la beauté féminine, en l'occurrence : le maquillage. En outre, afin de donner plus de crédibilité à son jugement, Nelly soumet l'image de Martine au regard masculin de son homme qui exige lui aussi du « glamour » chez une femme. La féminité, comme trait d'affirmation du genre féminin, devient ainsi une culture qui se rapporte à la pratique du corps dans sa répétition car comme le dit Butler « le genre n'est pas notre essence, qui se révélerait dans nos pratiques; ce sont les pratiques du corps dont la répétition institue le genre⁸⁶⁸ ». Cependant, la même Martine pourrait avoir un autre visage si elle se glisse dans le moule normatif de la féminité, et c'est comme cela que Nelly découvre en elle une nouvelle femme métamorphosée et quasiment fatale en regardant des photos d'elle prises par son amant :

Tu l'avais photographiée parce que du garçon manqué elle est passée à la femme fatale. Sur les photos se voyait l'effet chatte d'ombres à paupières très foncées et ses formes moulées dans le satin noir d'une robe décolletée éclataient, sur l'une d'elles elle sortait la langue comme pour se la passer sur les lèvres, les bras levés au-dessus de la tête. À partir de ce jour-là, elle a changé de classe pour moi aussi, elle est devenue une femme dangereuse⁸⁶⁹.

⁸⁶⁵MARZANO, M., *La philosophie du corps*, op. cit., p.23.

⁸⁶⁶LOWLY, I., *L'emprise du genre. Masculinité, féminité, égalité*, Paris, La dispute, 2006, p. 85.

⁸⁶⁷ARCAN, N., *Folle*, op.cit, p.59.

⁸⁶⁸BUTLER, J., *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, op. cit., p.14.

⁸⁶⁹ARCAN, N., *Folle*, op.cit, p.59.

En assimilant les normes de l'apparence féminine, Martine est devenue, pour Nelly, une éventuelle rivale car elle s'est fait une place dans l'horizon captif du désir des hommes, et comme elle l'écrit dans *A ciel ouvert* : « C'est la tension créée entre les femmes ! C'est ça le problème ! La tension de devoir se battre de manière chienne pour se donner les hommes !⁸⁷⁰ ». L'apparence physique parfaite est ainsi un impératif de la féminité et c'est pour cette raison que les femmes « sont plus anxieuses au sujet de leur apparence, plus vulnérables aux pressions dans ce domaine, plus enclines à intérioriser l'idéal d'un corps mince diffusé par les médias et la publicité⁸⁷¹ ».

La féminité est donc une philosophie du paraître qui impose au corps de se lancer dans une quête d'une image de soi répondant aux attentes de l'autre (normes sociales et regard masculin). Dans ce sens Nelly évoque le regard que portent sur elle ses clients :

Dans le passé beaucoup de clients m'ont dit que j'avais le corps d'une Porn Star, par là on voulait dire que les centaines d'heures d'entraînement physique et les milliers de dollars en chirurgie m'avaient particularisée, ça m'avait en quelque sorte séparée de la nature, désormais mon corps appartenait au domaine de la culture⁸⁷².

Avec un air ironique, Arcan montre les artifices auxquels une femme soumet son corps pour pouvoir plaire aux hommes et s'inscrire dans le cadre de l'image féminine idéalement définie par la société. La féminité se veut, selon elle, un artifice qui est loin d'être du domaine du naturel mais s'inscrit plutôt dans le domaine de la culture soulevant un antagonisme qui ne cesse de provoquer des polémiques. La protagoniste de *Folle* développe ainsi une anxiété à sculpter son corps, à l'amincir et à l'embellir quitte à ressembler à une poupée sans âme :

[Les] poupées Barbies avaient toutes les couleurs de cheveux et portaient tous les types de vêtements mais leurs corps restaient le même d'une boîte à l'autre, taillés selon le modèle des jambes à faire perdre la tête et de la minceur préadolescente, je suis certaine que l'idée du clonage est sortie de l'industrie des poupées. Un jour elle [Martine] m'a dit que j'avais moi-même l'air d'une poupée Barbie⁸⁷³.

Dans *Folle*, le corps est matérialisé et dans un but d'idéal féminin, il doit être modifié et sculpté comme celui d'une Barbie. Nelly incarne de ce fait « les stéréotypes féminins de la

⁸⁷⁰ ARCAN, N., *À ciel ouvert*, Paris, Seuil, 2007, p. 84.

⁸⁷¹ LOWLY, I., *L'emprise du genre. Masculinité, féminité, égalité*, op. cit., p.107.

⁸⁷² ARCAN, N., *Folle*, op.cit, p.94-95.

⁸⁷³ *Ibid.* p.61.

Barbie et de la Porn Star, icônes de la féminité qui sont intimement liées à la culture américaine et à la société de consommation⁸⁷⁴». Arcan a donc parsemé son texte de stéréotypes de la féminité et en a fait son obsession : une obsession d'un idéal féminin qu'elle recherche sans répit en soumettant son corps à la chirurgie plastique et en étant très à cheval sur tout ce qui concerne la mode et ses exigences. La narratrice de *Folle* joue parfaitement son rôle de femme féminine même si elle est très consciente de son aliénation : « La femme possède une valeur intrinsèque par sa beauté et sa jeunesse. Toute la société nous ancre ce message-là. Je conteste cette dictature, tout en acceptant de jouer son jeu. Partir en guerre n'est pas mon rôle. Le mien consiste à devenir miroir⁸⁷⁵». Elle tente alors de mettre en relief ses attraits féminins dont le plus important est la séduction :

Je lui ai dit que si j'allais là-bas [Cinéma l'Amour], c'était avant tout pour tester sur eux ma féminité blonde, qui sait si depuis que je n'étais plus une pute, je n'avais pas désappris l'essentiel et que je n'étais pas sortie du champ magnétique où se rencontrent les grands séducteurs et les femmes désirables⁸⁷⁶.

Le désir de plaire est devenu ainsi une obsession chez Nelly qui fait tout pour perfectionner ses stratégies de séduction : « Pour montrer de la résistance et me faire désirer, je m'étais prise pour un genre de Woody Allen. D'une seule traite je t'ai dit qu'en me regardant de près je n'étais pas belle et qu'en général, les hommes me trouvaient folle⁸⁷⁷». Ainsi, Nelly se retrouve en train de se plier, presque naturellement, au stéréotype de la femme séductrice, et joue le jeu sans retenue car comme le remarque Malek Chebel : « Le jeu de la séduction ou la séduction comme jeu n'est, à tout prendre, qu'une alternance où se mêlent interdit et transgression, refus et acceptations. Une alternative offerte à chaque couple de termes qui masque, se faisant, les autres⁸⁷⁸». L'exercice de la séduction s'inscrit donc dans le cadre de la fonctionnalité de la féminité car « (...) une femme «féminine » possède des caractéristiques, telles que la séduction et le souci des autres (core), qui se rattachent à son rôle naturel dans le couple et/ou la famille⁸⁷⁹». En effet, le résultat de la séduction est le garant même d'une affirmation identitaire féminine et d'un respect des règles préétablies du sujet féminin, aspirant constamment à aiguiser le désir masculin. En outre, selon Nelly, la séduction donne à la femme le pouvoir de manipuler le

⁸⁷⁴ BOURASSA-GIRARD, É., *Aliénation, agentivité et ambivalence dans Putain et Folle de Nelly Arcan*, op. cit., p.36.

⁸⁷⁵ ARCAN, N., citée in *Le Devoir*, 28 août 2004, cité « L'aliénation de la femme », op. cit.

⁸⁷⁶ ARCAN, N., *Folle*, op. cit., p. 107.

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 156.

⁸⁷⁸ CHEBEL, M., *Le livre des séductions*, Paris, Payot, 2002, p.9.

⁸⁷⁹ LOWLY, I., *L'emprise du genre. Masculinité, féminité, égalité*, op. cit., p.56.

destin d'une relation et la place ainsi dans une position de force : « Face à l'autre on avait le droit d'hésiter, de se tâter, de marquer un temps d'arrêt pour soupeser l'autre avant de prendre une décision ; de nos jours, l'évaluation qu'on fait peser sur l'autre fait partie de la séduction⁸⁸⁰ » ; la séduction est ainsi la « (...) maîtresse de céans, Amphitryon irremplaçable ; elle est offrande jusqu'à l'éblouissement donne et se donne, attend, guette la capture, aiguise le désir, affûte le trait⁸⁸¹ ».

Cependant, tout en adhérant à la féminité comme trait essentiellement constitutif de la personnalité de « la femme-modèle », Nelly exprime son malaise « [d'] être dans la soumission à la séduction, au désir de l'autre. Ça englobe toute la vie, toute la personnalité⁸⁸² ». Elle est donc constamment sous l'emprise de cet idéal tant convoité par les femmes pour pouvoir satisfaire le regard de l'autre : « Je n'ai appris à vivre que dans le regard des autres et ça il faut que je m'en délivre et ça c'est mortel. C'est mortel parce que ça ne dure pas. C'est-à-dire qu'à partir du moment où je ne serai plus ça, c'est la mort qui m'attend⁸⁸³ ». La séduction est par conséquent devenue un principe de vie chez Nelly, et rares sont les moments où elle s'en sépare : « Le seul moment où je me dégage de mon impératif de séduction, c'est quand j'écris⁸⁸⁴ » ; seule l'écriture serait ainsi capable de libérer Nelly de son aliénation. L'aureure-narratrice manifeste pertinemment un désir doublement aliéné car tout en se lançant, avec élan, dans l'optimisation de sa féminité, elle dénonce au même temps la vision masculine et sociale réifiant l'image féminine :

Je réfléchis tout le temps là-dessus. Le désir de plaire, je n'arrive pas à savoir si c'est une structure proprement féminine. Si un jour, les femmes vont transcender cette position-là, de 'désirer le désir', d'être la femelle obtenue, plutôt que d'obtenir. Advenant que c'est impossible, je trouve qu'on est vraiment mal foutues. Parce que c'est un extrême désavantage, c'en est presque révoltant, ça voudrait dire que, toujours, la femme va être fixée à son corps. Si la nature du désir féminin c'est d'être désirée, c'est un désir doublement aliéné⁸⁸⁵.

Arcan fait remarquer, toutefois, que l'aliénation est une force motrice dans la motivation scripturaire : « Mon but, ce n'est pas tant de dénoncer que de constater et de faire une

⁸⁸⁰ ARCAN, N., *Folle*, *op. cit.*, p.181.

⁸⁸¹ CHEBEL, M., *op. cit.*, p.10.

⁸⁸² ARCAN, N., citée in *Elle*, Québec, septembre 2004, cité in « L'aliénation de la femme », *op. cit.*

⁸⁸³ ARCAN, N., citée in MARTINEAU, R., « Les francs-tireurs », *op. cit.*

⁸⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁸⁵ ARCAN, N., citée in GUY, Ch., « Nelly Arcan : l'amour au temps du collagène », La Presse, 25 septembre 2009, disponible sur : <http://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/200909/25/01-905440-nelly-arcan-lamour-au-temps-du-collagene.php> (consulté le 13-6-2012).

matière d'écriture avec ça. J'avoue que je suis constamment dans ces questions-là, dans ma vie personnelle et tout...⁸⁸⁶».

3.1.La beauté

Le souci de sa propre image, voilà l'incorrigible
immaturité de l'homme.
Milan Kundera, *L'Immortalité*.

Dans *Folle*, la narratrice développe une obsession presque schizophrénique de l'image de soi et essentiellement de l'impératif de beauté qui détermine l'idéal féminin au sein d'une société réifiée. Toutefois, Arcan dévoile un trait contradictoire et aliénant, dans la personnalité de sa narratrice car tout en se soumettant aux normes prédéfinies de la beauté, elle les dénonce : «La femme possède une valeur intrinsèque par sa beauté et sa jeunesse. Toute la société nous ancre ce message-là. Je conteste cette dictature, tout en acceptant de jouer son jeu. Partir en guerre n'est pas mon rôle. Le mien consiste à devenir miroir⁸⁸⁷». C'est donc, tel un miroir qu'Arcan décide de refléter cette réalité aliénante de la femme au sein d'une société qui la considère comme un objet marchand.

A l'instar de Nelly, plusieurs penseurs se sont opposés à cette situation aliénante de la femme, encouragée par le féminisme. Naomi Wolf explicite avec lucidité cette réalité :

Nous assistons aujourd'hui à une contre-offensive violente, une réaction sans précédent contre le féminisme, qui utilise des images de la beauté féminine pour entraver la progression des femmes: le Mythe de la Beauté. C'est la version modernisée d'un réflexe social en vigueur depuis la Révolution industrielle. A mesure que les femmes se sont libérées du mythe de la femme au foyer, celui de la beauté a pris possession du terrain perdu pour poursuivre son œuvre de contrôle social⁸⁸⁸.

La femme n'est pas, donc, sortie de l'emprise du contrôle de la normalisation sociale qui, après le mythe de la femme au foyer, a donné un nouveau visage à la sujétion des femmes, celui de la perfection de l'apparence physique. Ce mythe de la beauté, de plus en plus ancré dans l'imaginaire collectif et spécialement féminin, a été amplifié et sublimé par

⁸⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁸⁷ ARCAN, N., citée in « Nelly Arcan-La belle et le dragon », *Le Devoir*, 28 août 2004, disponible en ligne : <http://www.ledevoir.com/culture/livres/62384/nelly-arcan-la-belle-et-le-dragon> (consulté le 20.08.2013).

⁸⁸⁸ WOLF, N., *Quand la beauté fait mal*, Trad. de l'anglais par Michèle Garène, Paris, First, 1991, p.2.

les médias qui en ont fait un idéal de l'existence féminine. En effet, la femme est représentée, par exemple, dans les publicités sous une image stéréotypée : jeune, joyeuse, attirante etc. ; les médias ont ainsi transformé la femme en un culte de désir et de provocation. Nelly Arcan regrette d'avoir perdu l'innocence du regard d'enfant qui voyait de la beauté même dans la laideur :

Quand j'étais petite je me voyais peu, je n'avais pas le temps. En un éclair de merveille du monde je pouvais voir dans les miroirs des salles de bain d'adultes une tête blonde au regard bleu qui ne voulait rien d'autre que se saluer au passage, reconnaissance à la va-vite par-dessus laquelle je m'adressais la plupart du temps une grimace. C'était le bon temps de la beauté non faite de canons, la beauté non imprégnée du sexe des hommes, celui de la facétie, de l'autodérision où l'on se trouve à son aise devant les traits de son visage qui deviendront un jour ingrats ; c'était le temps où ça fait plaisir de s'enlaidir, pour rire ; c'était le temps d'avant la dramatisation du visage où tout est à remodeler, le temps d'avant le temps de l'aimantation, du plus grand sérieux de la capture des hommes⁸⁸⁹.

Dans *Folle*, on perçoit une narratrice lassée devant ces canons de beauté et révoltée contre l'inégalité entre les deux sexes. En effet, le mythe du corps parfait concerne davantage la femme que l'homme car ce dernier est jugé plutôt par rapport à sa réussite professionnelle et intellectuelle et l'apparence n'est que le reflet de son être⁸⁹⁰ : « De toute façon, ils ne remarquent l'obésité que chez les femmes, eux peuvent être tout ce qu'ils veulent, médiocres et flasques⁸⁹¹ », alors que la femme n'est valorisée qu'à travers sa beauté et sa jeunesse : « chez les femmes c'est impardonnable, le flasque et les rides, c'est proprement indécent, il ne faut pas oublier que c'est le corps qui fait la femme⁸⁹² ». Ce faisant, Nelly Arcan s'insurge ainsi contre cette asymétrie qu'elle subit comme une injustice :

Le sentiment d'une immense injustice entre les hommes et les femmes, du fait que les femmes, a priori, leur valeur se définit par rapport à leur jeunesse et à leur beauté. Mais j'ai l'impression que c'est beaucoup de travail d'être une femme. Beaucoup de travail sur le corps. Et je trouve ça un peu révoltant d'être un corps. Parce que c'est un peu le constat qu'on peut avoir sur la manière, par exemple, dont les hommes vont amener les femmes dans leurs films, dans leurs discours et c'est toujours, un peu comme le dit Virginie Despentes, ils vont toujours représenter les femmes qu'ils veulent baiser. Comme si les hommes n'existaient pas, comme si les hommes n'avaient pas de poids dans leur

⁸⁸⁹ ARCAN, N., citée in *L'Enfant dans le miroir* [VERSION INÉDITE], cité in « De l'impératif de beauté à l'acharnement esthétique », art. en ligne : <http://www.nellyarcan.com/pages/theme-imperatif.php> (consulté le 09.03.2015).

⁸⁹⁰ BERGER, J., *Voirle voir*, op. cit., p. 50.

⁸⁹¹ ARCAN, N., *Putain*, op. cit., p.48.

⁸⁹² *Ibid.*, p.48.

imaginaire. Et c'est comme si les femmes, malgré elles, ont pris le relais pour incarner cette femme baisable là. Et ça, ça faisait partie de mes obsessions, et ça reste encore présent aujourd'hui. Mais ça me dérange moins qu'avant⁸⁹³.

Nelly Arcan présente la beauté comme une condition capitale pour pouvoir exercer le rôle auquel toute femme est destinée, celui de plaire et de susciter le désir chez l'homme : « La beauté d'une femme ne sert à rien si elle n'entre pas dans le goût d'un homme [...] »⁸⁹⁴. La femme n'a donc pas d'existence au-delà du regard et du jugement masculin, elle ne peut accéder au statut de sujet qu'en étant acceptée et même valorisée par l'être suprême qu'est l'homme car « le corps féminin est perçu avant tout comme objet du désir masculin »⁸⁹⁵. D'ailleurs, la narratrice juge qu'elle répond fièrement aux canons de beauté ainsi qu'aux exigences masculines en se définissant dans son texte en tant que femme ayant « une silhouette de poupée »⁸⁹⁶ ; cette métaphore est très révélatrice car le mot « poupée » renvoie, d'une part, à tout ce qui a trait à la sophistication et à la standardisation, et d'autre part, à l'aspect commercial du jouet. Donc, la femme sera, par le biais de son corps modelé et sophistiqué selon les normes prédéfinies de la beauté, réduite à un simple objet prêt à être vendu au désir de l'homme. En effet, l'« air de poupée » acquis, chez Nelly, est le résultat d'un labeur acharné sur son propre corps en faisant recours à la chirurgie esthétique et aux conseils de beauté et de mode. La beauté est ainsi un aspect de l'aliénation chez la narratrice, car selon la conception économique marxiste, elle s'inscrit dans le logique du marché (quoique symbolique) : la beauté est une production qui se réalise à travers des outils bien précis (chirurgie, vêtements, maquillage etc.) et elle est surtout un produit à vendre (les attraits de la beauté sont faits pour attirer des acheteurs sinon elle n'a aucune valeur). De cette façon, la beauté chez Nelly est le seul garant pour conquérir et garder son amour : « Toi aussi tu me trouvais belle, tu étais content, tu avais Nelly Arcan à tes bottes »⁸⁹⁷.

Cependant, la narratrice manifeste une insatisfaction vis-à-vis de son corps car la beauté devient pour elle un idéal qu'il faut entretenir quand il est atteint, et elle l'explique dans *Putain* :

⁸⁹³ Transcription d'une entrevue de Patrick Poivre d'Arvor avec Nelly Arcan, La Presse, 25 septembre 2009, citée in « L'aliénation de la femme », *op. cit.*

⁸⁹⁴ ARCAN, N., *Folle*, *op. cit.*, p.22.

⁸⁹⁵ LOWY, I., *L'emprise du genre. Masculinité, féminité, égalité*, *op. cit.*, p.88.

⁸⁹⁶ ARCAN, N., *Folle*, *op. cit.*, p.25.

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p.98.

La jeunesse demande tellement de temps, toute une vie à s'hydrater la peau et à se maquiller, à se faire grossir les seins et les lèvres et encore les seins parce qu'ils n'étaient pas encore assez gros, à surveiller son tour de taille et à teindre ses cheveux blancs en blond, à se faire brûler le visage pour effacer les rides, se brûler les jambes pour que disparaissent les varices, enfin se brûler tout entière pour que ne se voient plus les marques de la vie, pour vivre hors du temps et du monde, vivre morte comme une vraie poupée de magazine en maillot de bain, comme Michael Jackson dans la solitude de sa peau blanche, enfin mourir de n'être jamais tout à fait blanc, tout à fait blonde⁸⁹⁸.

Nelly commence alors à se plaindre des moindres signes que le temps passé peut marquer sur son corps, et la recherche de l'éternelle jeunesse devient pour elle une vraie obsession : « Depuis quelques semaines je ne me regarde plus dans le miroir, je me demande si j'ai vieilli⁸⁹⁹ ». En effet, la jeunesse est perçue dans *Folle* comme un élément primordial dans la conservation d'une beauté intacte. Or, confrontée aux images de jeunes filles que lui renvoient la télévision, les magazines, internet etc., Nelly ne cesse de se comparer à ces « images cages » et développe une obsession presque schizophrénique à se comparer à elles, mais toujours en se dévalorisant; par exemple, elle se compare à Jasmine, un jeune modèle dans l'univers de la cyberpornographie : « Pendant le temps de mon initiation, j'ai eu du mal à me regarder dans le miroir parce que mon image me choquait, par rapport à Jasmine, j'avais un âge avancé, j'avais l'âge des ridicules et des premiers cheveux blancs⁹⁰⁰ ». Jasmine incarne la jeunesse que Nelly voudrait rattraper pour pouvoir plaire surtout à son amant car « Jasmine respectait à la lettre le code du marché⁹⁰¹ », celui de conquérir l'amour grâce à la jeunesse. Etant devenue jalouse, elle déprime à la vue de cette jeunesse candide qu'elle ne possède plus : « j'ai baissé les yeux pour pleurer parce que te plaire me paraissait hors de portée et que je ne sentirais rien d'autre qu'une grande peine(...) ⁹⁰² ». Le culte de trouver l'amour à travers la beauté de l'apparence physique⁹⁰³ a ravagé la représentation de soi chez Nelly mais elle y reste, toutefois, soumise : « C'est également dommage qu'on ne se soit pas aimés pendant cette période de mes vingt ans, on se serait sans doute mieux compris. Pour se détruire, on aurait eu dix ans devant nous ⁹⁰⁴ ». La narratrice de *Folle* montre que la femme participe à sa propre aliénation et se soumet au stéréotype qui ne la valorise que dans son rôle de séduction : à quoi servirait-elle si elle cessait de plaire ? : « C'est ce qu'elle se demande anxieusement tandis qu'elle assiste

⁸⁹⁸ ARCAN, N., *Putain, op. cit.*, p. 101.

⁸⁹⁹ ARCAN, N., *Folle, op. cit.*, p.106.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p.101.

⁹⁰¹ *Ibid.*, p.103.

⁹⁰² *Ibid.*, p.103.

⁹⁰³ LOWY, I., *L'emprise du genre. Masculinité, féminité, égalité, op. cit.*, p.92.

⁹⁰⁴ ARCAN, N., *Folle, op. cit.*, p.93.

impuissante à la dégradation de cet objet de chair avec lequel elle se confond; elle lutte, mais teinture, peeling, opérations esthétiques ne feront jamais que prolonger sa jeunesse agonisante⁹⁰⁵».

La peur de vieillir, et d'altérer dans ce sens sa beauté, provoque chez la narratrice une remise en question de tous ses atouts physiques, et d'une femme à « silhouette de poupée », Nelly commence à voir plutôt de la laideur dans sa composition féminine, tant travaillée par la chirurgie esthétique :

Dans le miroir j'ai d'abord examiné mes cheveux sans couleur pour ensuite m'attarder sur les rougeurs qui me couvraient le nez et les joues, et bientôt, il n'y a plus eu dans le miroir que des parcelles de laideur qui se composaient dans une variété de tons vers l'infiniment petit ; à ce moment j'aurais aimé être seule pour me remaquiller et me recoiffer entièrement. En me regardant de trop près, je faisais place à la critique, je donnais à, l'imperfection du relief⁹⁰⁶.

Entre laideur et beauté, il ne s'installe alors qu'une petite nuance :

Je n'étais pas laide au premier coup d'œil, bien au contraire, mais ma laideur devait être annoncée pour mettre cartes sur table, c'était par prévention, par là je voulais dire qu'elle allait survenir et qu'on devait s'y attendre (...) ma beauté n'était pas soutenue, elle pouvait reculer à tout moment, rentrer en dedans : la beauté chez moi pouvait se résorber en quelques secondes. Pour ça, il suffisait qu'une femme apparaisse dans ton point de vue, il suffisait que tu en parles d'une certaine façon, en appuyant sur certains mots comme jolie⁹⁰⁷.

Arcan dévoile ainsi une narratrice totalement aliénée à sa condition d'objet suscitant le désir, elle montre également que la femme est acteur de sa propre dévalorisation de son essence, car elle consent à donner à l'homme la clé de sa dévalorisation : « je t'ai remis ce soir-là ma feuille de route, je t'ai donné par avance et une à une les raisons pour lesquelles tu cesserais de m'aimer; comme toi je croyais à la transparence⁹⁰⁸ ».

Dans *Folle*, Arcan nous livre un regard stéréotypé de la beauté qui est devenue une vraie obsession chez la narratrice, et elle nous révèle également le point de vue masculin qui accentue cette aliénation féminine. L'homme ne s'intéresse qu'à la beauté physique d'une femme et peu importe, pour lui, son niveau intellectuel, il la perçoit comme un corps sans âme, et c'est dans ce sens que Nelly nous parle de l'image qu'elle reflète chez un

⁹⁰⁵ BEAUVOIR(de), S., *Le deuxième sexeII, op. cit.*, p. 451

⁹⁰⁶ ARCAN, N., *Folle, op. cit.*, p.154.

⁹⁰⁷ *Ibid.*, p.156.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p.156.

ami : « (...) plus tard j'ai appris que Mister Dad m'avait embrassée parce qu'il en avait toujours eu envie (...) malgré la stupidité qu'il me prêtait, il me trouvait sexy dans mes formes de Californienne⁹⁰⁹ ». L'amant de Nelly a de même également son mot à dire sur la beauté qui est intimement liée, selon lui, au critère de la jeunesse :

A ce sujet tu disais (...) qu'à trente ans, c'était l'épreuve de la peau qui changeait de texture, la peau avait ses franges vers la vieillesse d'où on ne revenait pas. A trente ans la peau devenait en trop, elle continuait à grandir sans le corps et s'en décollait. Tu disais (...) que ma peau a commencé à changer, pas trop mais un peu quand même, entre autres sur mon ventre où elle avait commencé à s'accumuler sans raison(...)⁹¹⁰.

Compte tenu de la vision de l'amant, plus la femme avance dans l'âge et plus sa beauté est altérée, et du coup, elle perd ses aptitudes de séduction. L'amour est essentiellement lié, selon lui, au physique et le spirituel n'y a pas sa place. Ce regard masculin est très bien assimilé par Nelly qui a, très jeune, commencé à soumettre son corps aux univers qui redonnent de l'éclat aux corps usés par le temps.

Révoltée contre une telle vision chosifiant la femme, Nelly dénonce dans son texte le leurre de la beauté : « La beauté est faite pour détourner les yeux de la vérité⁹¹¹ ». Elle accorde, même, à la beauté un aspect de mauvais présage qu'elle nous livre à travers la vision de sa mère :

Ma mère se méfiait des belles choses, pour elle la beauté était un écran de fumée derrière lequel se trouvait toujours un opportuniste ou, pire, un prédateur. D'ailleurs quand elle t'a vu pour la première fois, elle a eu un mouvement de recul devant ta beauté qui bousculait les gens partout où tu allais, à cause de ça elle ne t'a jamais porté dans son cœur⁹¹².

Cependant, Nelly révèle que l'image de soi reste immuable même si l'enveloppe charnelle se plie aux exigences de l'idéal de beauté : « À l'âge adulte, je suis allée voir les chirurgiens plasticiens, leur demandant: "Faites-moi belle". Mais ça n'a rien changé à mon image de moi-même. Le regard critique, je le porte en moi⁹¹³ ».

⁹⁰⁹ *Ibid.*, p.183.

⁹¹⁰ *Ibid.*, p.184.

⁹¹¹ *Ibid.*, p.198.

⁹¹² *Ibid.*, p.79.

⁹¹³ ARCAN, N., citée in « Nelly Arcan-La belle et le dragon », *op. cit.*

L'aliénation de Nelly se manifeste à travers son désir contradictoire de vouloir à tout prix atteindre l'idéal de beauté et de dénoncer, en même temps, le regard masculin et même collectif jugeant la valeur de la femme à travers cet unique critère.

IV.3.D'autres lieux de manifestation de d'aliénation

L'aliénation au sens marxiste, en tant que dépossession de l'objet vital, se manifeste dans d'autres lieux spécifiques à chaque auteur. Ce sont l'amour et la sexualité qui sont source d'aliénation chez Arcan, la remise en cause de l'identité chez Delaume et la perte de la patrie chez Bachi.

IV.3.a. Soi-même à travers le regard de l'autre

Souffrant d'un corps aliéné au regard masculin et aux normes sociales imprégnées de stéréotypes, l'aliénation de l'auteure-narratrice de *Folle* affecte alors tous les aspects de son vécu et notamment ses rapports avec son amant (objet vital). Elle est en conséquence aliéné en amour et même dans sa sexualité.

1. L'amour

Si la volupté de l'amour est de ne plus s'appartenir, la volupté du 'moi' est de ne jamais s'abandonner.

Pascal Bruckner (*Le paradoxe de l'amour*)

« Aimer c'est donner ce que l'on n' a pas, à quelqu'un qui n'en veut pas.

Lacan

L'amour dans *Folle* est présenté comme une obsession symptomatique de l'autre chez la protagoniste Nelly. En effet, amoureuse et ayant un désir possessif de garder éternellement l'autre (son amant), Nelly est prête à être dépersonnalisée et dépossédée par lui, pour persister à exister dans la symbiose du bonheur d'être aimée, comme le déclare Lacan : «Aimer, c'est essentiellement vouloir être aimé⁹¹⁴» ; l'amour est ainsi un lieu

⁹¹⁴LACAN, J., *Le Séminaire, livre XI, Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, op. cit.*, p. 229.

capital d'inscription de l'aliénation. Il va sans dire que, pour la femme, l'amour est souvent aliénant car il constitue encore « dans le droit fil du passé historique, [...] une pièce constitutive de l'identité féminine [...] ⁹¹⁵», c'est-à-dire, que nombreuses sont les femmes qui n'arrivent pas à construire une identité stable au-delà de la relation de couple. La protagoniste de *Folle* soutient justement cet avis et insiste sur l'importance de la vie de couple chez une femme : « J'avais la vie facile mais j'avais manqué de l'essentiel : du couple qui s'aime et des papillons au ventre, des projets d'avenir dans un loft sur le Plateau et du partage des tâches ménagères⁹¹⁶ ». La femme est donc un être sensible qui a tendance à concevoir l'amour comme une raison d'être et elle ne peut s'épanouir qu'au sein de cette union avec le bien aimé; l'amour a ainsi un pouvoir aliénant car il « vise à l'oubli de soi en faveur du sujet essentiel⁹¹⁷ » l'homme. Nelly décrit dans ce sens, le pouvoir qu'exerce l'amour sur son âme, en contribuant à un arrachement de soi : « (...) dans le manque de soins apportés à ma personne fixée à cet amour qui grandissait entre nous, j'ai souvent eu l'impression de quitter mon corps alors que tu me collais à toi⁹¹⁸ ». Le moi de la narratrice ne peut donc se reconnaître qu'en s'aliénant étant donné qu'elle ne peut « se retrouver qu'en abolissant l'alter ego du moi⁹¹⁹ » ; elle explique dans ce sens comment elle perçoit cette dynamique d'aliénation : « Adam était comme moi (...), il cherchait chez l'autre sexe son propre écrasement⁹²⁰ ». Cependant, la narratrice autodiégétique ne partage pas la même vision de l'amour que son amant :

Toi et Martine (...) étiez contre l'aliénation en amour et vous détestiez les banlieusards qui copulaient pour fonder une famille et qui prévoyaient pour leurs enfants une arrière-cour. Pour être un habitant du Plateau, en corps et en esprit, il fallait défendre une certaine vision des choses qui était celle des carriéristes, il fallait suivre ses priorités qui étaient toujours soi-même⁹²¹.

La vie de couple, qui réjouissait tant Nelly, est totalement rejetée par son amant qui préfère ne pas s'engager entièrement dans la vie d'une femme. L'amant perçoit également l'amour sur le plan charnel, et on retrouve, ici encore, un stéréotype culturel de la vision masculine sur la femme :

⁹¹⁵LIPOVETSKY, G., *La troisième femme. Permanence et révolution du féminin*, Paris, Gallimard, 1997, p. 36.

⁹¹⁶ARCAN, N., *Folle*, op. cit., p.44.

⁹¹⁷BEAUVOIR (de), S., *Le deuxième sexeII*, op. cit., p. 553.

⁹¹⁸ARCAN, N., *Folle*, op. cit., p.39.

⁹¹⁹LACAN, J. « symbolique, imaginaire et réel », in LACAN, J., *Des Noms-du-Père*, Paris, Seuil, 2005, 1953, p.34-35.

⁹²⁰ARCAN, N., *Folle*, op. cit., p.149.

⁹²¹*Ibid.*, p.126.

Toi aussi tu m'as aimée, mais pas tout de suite, parce que chez toi, l'amour vient après la baise ou reste à jamais là où il s'est posé la fois d'avant (...) le décalage de ton amour en face de mon amour là depuis le début lui donnait un air de labeur ; pour m'aimer, il a fallu y mettre du tien, il a fallu te persuader⁹²².

En effet, l'amour « n'a pas du tout le même sens pour l'un et l'autre sexe et c'est là une source des graves malentendus qui les séparent. [...] [L]'amour n'est dans la vie de l'homme qu'une occupation, tandis qu'il est la vie même chez la femme⁹²³». La conception de l'amour chez la femme est influencée par les stéréotypes socioculturels représentant l'homme comme la finalité de l'existence de toute femme, et c'est ainsi qu'elle ne peut acquérir le statut de sujet qu'en s'unissant corps et âme avec cet être suprême⁹²⁴. L'homme, quant à lui, conçoit la femme dans une relation de possession et non pas d'échange, c'est ainsi qu'obligatoirement l'un (le féminin) est englouti dans l'Autre (le masculin).

L'amant de Nelly l'aimait, toutefois, « en colon⁹²⁵», sa conception de l'amour s'inscrivait dans le cadre d'une conquête territoriale, pour lui « aimer voulait dire aimer sur l'autre ses propres traces [...]»⁹²⁶. La narratrice dévoile ainsi le regard stéréotypé que l'homme porte sur la femme : elle n'est qu'un territoire qui est à la disposition du désir de l'homme. Nelly montre également que la femme cède volontairement à sa propre colonisation et elle se laisse déposséder sans objection : « (...) je n'ai rien pu contre l'amour et sa faculté de prendre racines dans les ténèbres...Si j'avais su comme on dit, mais je savais déjà et ça n'a pas suffi⁹²⁷ », c'est-à-dire, que l'amour devient, pour elle, une sorte d'immolation de soi au profit de l'autre : « Il t'a suffi de quelques mots pour me faire entendre ta voix de commandant et pour entraîner ma vie dans la tienne⁹²⁸». La séparation est aussi perçue différemment par les deux amoureux : « tu ne pensais qu'à te libérer de moi et moi, qu'à rester près de toi⁹²⁹ », ou encore : « Dans l'éloignement on n'a pas été symétrique, de mon côté je me suis accrochée. Pour rester avec toi j'ai fait comme toi je me suis éloignée de moi⁹³⁰». La différence de visions entre Nelly et son amant ne l'a pas,

⁹²² *Ibid.*, p.10.

⁹²³ BEAUVOIR (de), S., *Le deuxième sexe II*, *op. cit.*, p. 539.

⁹²⁴ *Ibid.*, p.540.

⁹²⁵ ARCAN, N., *Folle*, *op. cit.*, p.176.

⁹²⁶ *Ibid.*, p.30.

⁹²⁷ *Ibid.*, p.31.

⁹²⁸ *Ibid.*, p.147.

⁹²⁹ *Ibid.*, p.134.

⁹³⁰ *Ibid.*, p.82.

toutefois, empêchée de tomber amoureuse de lui : « Je t'ai aimé au premier regard à Nova même si je sentais qu'entre nous il n' y aurait que nos divergences⁹³¹ ». Nelly s'est ainsi investie corps et âme dans sa relation amoureuse, tandis que son amant était distant car pour lui « l'amour n'a pas été un fait accompli mais un projet⁹³² ». En revanche, même si l'amour n'était qu'un simple projet pour l'amant, Nelly voulait y croire : « Tu avais des raisons de vouloir m'aimer(...) me séparer de toi n'était plus possible(...) pour la première fois depuis une éternité, j'ai cru en moi⁹³³ ».

L'aliénation en amour chez Nelly, ou chez la femme en général, se résume dans le paradoxe qui s'empare d'elle, évoqué par Gilles Lipovetsky : « [d']un côté montent les exigences féminines de possession de soi comme sujet social, [et] de l'autre se reproduisent des attentes de "dépossession" subjective en matière de vie affective⁹³⁴ ». Vers la fin des années soixante, un nouveau mouvement féministe voit le jour, non pas pour dénoncer l'amour en tant que tel, mais « la manière dont les femmes sont socialisées et assujetties à l'idéal romanesque⁹³⁵ », s'enchaînent à sa suite « les dénonciations des mythologies de l'amour véhiculées par la culture de masse, les critiques des rôles stéréotypés qui vampirisent l'imaginaire, qui rendent la femme étrangère à elle-même, qui reconduisent les positions traditionnelles de la femme dépendante de l'homme⁹³⁶ ». La souveraineté masculine au sein de la relation amoureuse est explicitée comme suit par Shulamith Firestone : « Ce n'est pas le processus de l'amour lui-même qui est en faute, mais son contexte *politique*, c'est-à-dire l'inégalité de *puissance* [...] ⁹³⁷ » qui entre dans la constitution des normes sociales basées sur la représentation du sexe, définissant ainsi la « corruption qu'est l'amour romantique [...] devenue une caractéristique de l'amour entre les sexes⁹³⁸ ». L'amour romantique devient donc la norme de standardisation des relations amoureuses où l'asymétrie au sein du couple, mettant en valeur essentiellement le genre masculin, est la condition primordiale de son existence.

⁹³¹*Ibid.*, p.30.

⁹³²*Ibid.*, p.175.

⁹³³*Ibid.*, p.175.

⁹³⁴LIPOVETSKY, G., *La troisième femme. Permanence et révolution du féminin*, op. cit., p. 36.

⁹³⁵*Ibid.*, p.29.

⁹³⁶*Ibid.*, p.29.

⁹³⁷FIRESTONE, S., *La dialectique du sexe*. Trad. de l'anglais par Sylvia Gleadow, Paris, Stock, 1972, p.169.

⁹³⁸*Ibid.*, p.166.

L'asymétrie est ainsi évoquée au sein du couple de Nelly en variant, dans son texte, des stéréotypes antagonistes de genre (actif/passive, force/ faiblesse) :

J'étais faible mais toi, par exemple **tu étais grand** dès la naissance, tu t'imposais comme bébé, d'ailleurs pour t'y installer, ta mère a viré de sa chambre à coucher ton père qui a dû établir ses quartiers au sixième étage dans une chambre de bonne surplombée d'une lucarne(...) ⁹³⁹».

(...) tes mains laissaient passer cette volonté de fer sur le monde autour, cette **force** de contrôle qui m'avait **fait plier** dès nos débuts : tes mains me rappelaient l'homme qui m'avait aimée au chalet de mon grand-père ⁹⁴⁰.

Tu avais trois ans de moins que moi et pourtant tu me **surplombais** ; quand tu te déplaçais dans une pièce, ça me posait automatiquement dans un coin. Avec ta main tu pouvais recouvrir entièrement mon visage et en encerclant ma taille avec tes deux mains, tes index se rejoignaient dans mon dos. Nos disproportions t'excitaient parce qu'elles te **mettaient en relief**, elles t'augmentaient ⁹⁴¹.

La narratrice se soumet quelquefois consciemment aux stéréotypes structurant la vie d'un couple et mettant la femme, toujours, dans une position passive. Or, cette passivité est considérée comme étant un trait distinctif de la féminité :

Je me souviens que tu étais toujours le premier à téléphoner quand on finissait par rentrer chacun chez soi. Je me souviens aussi que je ne répondais jamais au premier coup de fil, que j'attendais toujours le second et qu'au second, je ne répondais jamais à la première sonnerie. Je me souviens que le second coup de fil suivait le premier d'à peine dix minutes et qu'au moment où je décrochais, ta voix était brisée par l'anxiété. A ce moment ton inquiétude me reconfortait, pendant cette période-là j'ai cru pouvoir vivre au-delà de mes trente ans ⁹⁴².

La passivité conditionnant le comportement de Nelly n'est pas, comme le remarque Simone de Beauvoir, un caractère inné mais plutôt un destin imposé à la femme par la société :

Ainsi, la passivité qui caractérisera essentiellement la femme « féminine » est un trait qui se développe en elle dès ses premières années. Mais il est faux de prétendre que c'est là une donnée biologique ; en vérité, c'est un destin qui lui est imposé par ses éducateurs et par la société. L'immense chance du garçon, c'est que sa manière d'exister pour autrui l'encourage à se poser pour soi. Il fait l'apprentissage de son existence comme libre mouvement vers le monde ; il rivalise de dureté et d'indépendance avec les autres garçons, il méprise les filles. Grimant aux arbres, se battant avec des camarades, les affrontant dans des jeux violents, il saisit son corps comme un moyen de dominer la nature et un

⁹³⁹ ARCAN, N., *Folle, op. cit.*, p. 157. (C'est nous qui soulignons).

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 1 35. (C'est nous qui soulignons).

⁹⁴¹ *Ibid.*, p.44. (C'est nous qui soulignons).

⁹⁴² *Ibid.*, p. 33-34.

instrument de combat ; il s'enorgueillit de ses muscles comme de son sexe ; à travers jeux, sports, luttes, défis, épreuves, il trouve un emploi équilibré de ses forces ; en même temps, il connaît les leçons sévères de la violence ; il apprend à encaisser les coups, à mépriser la douleur, à refuser les larmes du premier âge. Il entreprend, il invente, il ose⁹⁴³.

Toutefois, Nelly montre comment l'amour la dépossède de son énergie et de son estime de soi au profit de son amant, et c'est ainsi que le côté fragile de sa personnalité, faisant partie de sa féminité, se retourne contre elle et lui fait perdre son amour : « Au début de notre histoire, tu me croyais imbue de ma personne parce que je me regardais tout le temps dans tous les miroirs que je rencontrais, ensuite tu as compris que **j'étais faible** et tu ne m'as plus aimée (...) ⁹⁴⁴ », ou encore : « Au début tu m'aimais entre autre pour ma **souplesse**, ensuite tu t'es lassé de moi, entre autres à cause de ma **souplesse**⁹⁴⁵ ».

Par ailleurs, la dépossession de soi chez Nelly passe, d'abord, par une idéalisation du bien-aimé car comme le juge Ricoeur, l'amoureux voit en l'autre « son propre moi réalisé idéalement en face de lui au niveau imaginaire⁹⁴⁶ ». Le bien-aimé n'est donc que l'image de soi idéalisée comme le souligne Jacques-Alain Miller :

Aimer vraiment quelqu'un, c'est croire qu'en l'aimant, on accédera à une vérité sur soi. On aime celui ou celle qui recèle la réponse, ou une réponse, à notre question : « Qui suis-je ? » On retrouve dans ces deux exemples les deux versants de l'amour distingués par Freud : on aime ou bien la personne qui protège, ici la mère, ou bien une image narcissique de soi-même⁹⁴⁷.

Lacan pense également que « l'amour rend fou » parce qu'il est provoqué justement par la confusion entre image de soi et image de l'autre « dont le centre est au niveau de ce signifiant privilégié qui s'appelle l'idéal du moi, pour autant que de là, il se sentira aussi satisfaisant qu'aimé⁹⁴⁸ ». L'amour est ainsi, comme le dit Lacan, une tentative de capturer l'autre dans soi-même.

⁹⁴³ BEAUVOIR (de), S., *Deuxième sexe II*, *op. cit.*

⁹⁴⁴ ARCAN, N., *Folle*, *op. cit.*, p.154. (C'est nous qui soulignons).

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p.176. (C'est nous qui soulignons).

⁹⁴⁶ RICOEUR, J.-P., « Lacan, l'amour », *op. cit.*

⁹⁴⁷ MILLER, J.-M., cité in FRESNEL H., « On aime celui qui répond à notre question : " Qui suis-je ?" », interview disponible en ligne : <http://www.psychologies.com/Couple/Vie-de-couple/Amour/Articles-et-Dossiers/Etes-vous-sur-d-aimer/On-aime-celui-qui-repond-a-notre-question-Qui-suis-je> (consulté le 12.05.2014).

⁹⁴⁸ LACAN J., *Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 231.

L'idéalisation de l'amour chez Nelly est remarquée, d'une part, au niveau de l'amplification du bonheur que lui procure cette relation amoureuse : « Tu m'as donné ce qu'il n'est plus possible de me donner, une vraie raison d'être (...) tes bras étaient toute ma vie⁹⁴⁹», ce faisant, elle présente l'amour comme la force motrice de son existence, et il est sublimé jusqu'à devenir une vraie hygiène de vie : « l'amour nous désinfectait⁹⁵⁰ » ; c'est ainsi que « son pour-autrui se confond avec son être même; l'amour n'est pas pour elle un intermédiaire de soi à soi parce qu'elle ne se retrouve pas dans son existence subjective⁹⁵¹ ». D'autre part, l'image de l'autre (le bien-aimé) est également idéalisée surtout sur le plan physique assurant à cet effet un envoutement indéniable chez la narratrice : « Cet été-là ton arrivée a été remarquée par mes amies, **ta beauté** tout en longueur les a frappées. Sans exception elles étaient contentes pour moi (...) Elles trouvaient que je méritais l'amour parce que dans le passé j'avais eu tout sauf ça (...) ⁹⁵² ». La beauté est un élément capital dans la représentation de soi chez Arcan mais également dans celle du bien-aimé qui n'est que le reflet de sa propre image :

(...) l'arrogance de chef de tes grands discours m'a obligée à te faire face, à considérer **ta beauté** d'homme d'autant plus grande qu'en général, je ne trouve pas les hommes beaux. Cette beauté cherchait les mots pour me tirer vers elle et tu as beaucoup parlé, beaucoup trop au fond pour avoir voulu me séduire⁹⁵³.

Ton écriture ne m'intéressait pas, mais toi, si. **Ta beauté** justifiait tout ce que tu écrivais (...) En te lisant je te voyais dans **ta beauté** qui prenait toute la place et qui ne s'adressait pas à moi, aussi je comprenais que tu existais bien avant que j'existe pour toi⁹⁵⁴.

D'autres traits sont de même sublimés chez l'amant tels que la voix et l'accent : « Aujourd'hui je suis convaincue que c'est **ta voix** qui m'a eue, d'ailleurs tous les hommes que j'ai aimés avaient dans la voix l'épée tendue des guerriers (...) ⁹⁵⁵ », ou encore : « Ton accent donnait de la perspective à notre rencontre (...) ⁹⁵⁶ ».

Toutefois, l'idéalisation de l'autre pourrait entraîner un détachement progressif de soi chez le sujet, car il se dévitalise de son énergie et de son moi en faisant place à l'autre sublimé jusqu'à devenir envahissant, la narratrice de *Folle* s'en est justement rendu

⁹⁴⁹ ARCAN, N., *Folle*, op. cit., p. 39.

⁹⁵⁰ *Ibid.*, p.58.

⁹⁵¹ BEAUVOIR (de), S., *Le deuxième sexe*, op. cit., p. 572.

⁹⁵² ARCAN, N., *Folle*, op. cit., p.44.

⁹⁵³ *Ibid.*, p.149. (C'est nous qui soulignons).

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p.168. (C'est nous qui soulignons).

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p.148. (C'est nous qui soulignons).

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p.148.

compte : « Quand tu es entré dans ma vie, je t'ai donné toute la place(...) ⁹⁵⁷», Nelly remarque aussi que cette décision pourrait lui faire mal : « (...) tout le monde sait que trop donner est une déviance(...) ⁹⁵⁸». Dans ce sens, Paul Ricœur explique le risque que présente l'idéalisation de l'autre chez le sujet :

(...) dans la position d'idéalité où il est élevé, l'autre devient pour le sujet la caution de sa propre valeur. Mais par un mouvement bien particulier : comme le sujet ne peut pas s'enrichir en incluant les qualités de l'être aimé, à la place, il immole son propre moi aux pieds de l'autre. Cela rejoint ce que Freud disait en son temps : l'amour est un état spécifique où le moi s'appauvrit progressivement au profit de l'objet aimé. Lacan dit encore que l'amour est une tentative de capturer l'autre dans soi-même. L'amour rend fou, l'amour est un véritable suicide, l'amour est du côté de la pulsion de mort ⁹⁵⁹.

Ainsi, s'aliéner en amour pourrait entraîner le sujet jusqu'à la folie. En effet, le sentiment d'amour engendre chez Nelly un sentiment d'étrangeté au point de ne plus reconnaître son environnement familial :

Chez moi, j'étais devenue **une étrangère**, je ne reconnaissais plus mes meubles et ne retrouvais plus l'emplacement des conserves dans les placards, les murs en pierre de mon appartement m'accablaient alors que tous les Montréalais les recherchaient. Chez toi aussi j'étais **une étrangère**. Ta chatte Oréo me faisait peur parce que tu la caressais en l'appelant mon chat, ton ordinateur me faisait peur parce qu'il contenait l'historique de tes décharges, et d'entendre ton téléphone sonner me faisait peur parce que les rendez-vous pris à la dernière minute pouvaient signifier mon congédiement ⁹⁶⁰.

Le sentiment d'étrangeté qu'éprouve la narratrice est dû à son aliénation en amour, et c'est ainsi que les espaces et les objets sont également affectés par ce sentiment car comme le dit si bien Marcel Proust : « L'amour c'est l'espace et le temps rendus sensibles au cœur ⁹⁶¹ ». L'aliénation chez Nelly se remarque également dans son incapacité à reprendre son exercice d'écriture, car elle est perturbée par ce sentiment envahissant qu'est l'amour : « Malgré mes efforts pour écrire pendant notre histoire, je n'écrivais rien et j'ai dû te mentir sur le contenu de mes journées [...]. L'amour me rendait inepte dans cette joie nouvelle qui habitait ma vie, je n'avais plus rien à dire [...] ⁹⁶²». Pendant leur relation, tout au contraire de Nelly, l'amant ne trouvait aucune difficulté à écrire : « De ton côté tu

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p.149.

⁹⁵⁸ *Ibid.*, p.171.

⁹⁵⁹ RICOEUR, J.-P., « Lacan, l'amour », *op. cit.*, p.32.

⁹⁶⁰ ARCAN, N., *Folle*, *op. cit.*, p.126. (C'est nous qui soulignons).

⁹⁶¹ PROUST, M., *La prisonnière*, Paris, Gallimard, 1923.

⁹⁶² ARCAN, N., *Folle*, *op. cit.*, p.167.

écrivais des articles et ton roman, et moi je n'écrivais rien ou plutôt j'écrivais n'importe quoi(...) ⁹⁶³». La narratrice se sent ainsi dépossédée de ses capacités et de son essence-même car l'écriture n'est pas un simple métier chez l'écrivaine mais plutôt la caution même d'un statut social la définissant comme être actif et autonome. Shulamith Firestone regrette cet aspect d'aliénation chez les femmes, qui au nom de l'amour, sont prêtes à renoncer à la création : « Si les femmes ne créent pas, c'est parce qu'elles sont absorbées par l'amour. Énoncer que les femmes vivent pour l'amour et les hommes pour leur métier est une banalité ⁹⁶⁴ ». Nelly est justement un exemple de ces femmes qui se sacrifient au nom de l'amour : « Que tu écrives m'a longtemps empêché d'écrire. Si tu m'avais aimée pour la vie, j'y aurais renoncé à jamais ⁹⁶⁵ ». L'amour devient dans ce sens une forme d'abnégation, c'est se vider de son âme pour y placer l'autre : « quand tu es entré dans ma vie, je t'ai donné toute la place en sachant que tu n'en demandais pas tant(...) ⁹⁶⁶ ».

L'amour chez Nelly est vécu comme un sentiment unilatéral, un sacrifice et une souffrance tant refoulée : « Il est possible que, pendant des mois, j'aie attendu ton départ pour tout te décharger sur le dos, dans le passé, j'ai fait la même chose avec mes clients ⁹⁶⁷ ».

2. La sexualité

Le désir qui ne connaît de réalité que lui-même...
Nelly Arcan, *Putain*

Nous examinerons dans ce point comment la sexualité contribue à l'aliénation de la protagoniste de *Folle*. Nous tenterons de montrer, d'abord, que Nelly est perçue comme un objet et non pas un sujet de désir, ensuite, nous mettrons en relief l'impuissance de ce personnage à occuper un statut actif dans sa relation sexuelle en laissant place à la passivité et au vide intérieur engendrés par ses propres stéréotypes basés sur la dichotomie femme-objet/ homme-sujet.

⁹⁶³*Ibid.*, p. 167.

⁹⁶⁴FIRESTONE, Sh., *La dialectique du sexe, op. cit.*, p.162.

⁹⁶⁵ARCAN, N., *Folle, op. cit.*, p.171.

⁹⁶⁶*Ibid.*, p.171.

⁹⁶⁷*Ibid.*, p.167.

La sexualité au sein du couple arcanien est essentiellement basée sur le modèle stéréotypé homme actif/ femme passive, c'est-à-dire que c'est l'homme qui prend l'initiative, agit et commande, alors que la femme ne fait que subir, coopérer et accepter les fantasmes de l'autre. Nelly le confirme dans la remarque suivante : « c'est toujours toi qui prenais l'initiative, qui toujours choisissais le moment propice⁹⁶⁸ », ou encore : « Quand tu voulais me faire prendre une direction, celle du lit par exemple, tu m'empoignais la nuque en exerçant une pression qui me poussait là où tu voulais⁹⁶⁹ ». L'homme est donc le maître absolu de la relation sexuelle au sein du couple arcanien, et sa possession du « phallus » semble lui conférer l'essence même de l'existence⁹⁷⁰, tandis que « la femme n'a pas d'autorité spécifique : elle ne détient que celle concédée par l'homme dès lors qu'il exerce son pouvoir sexuel⁹⁷¹ ». En outre, toute relation sexuelle égalitaire devrait être basée sur un échange et un partage mutuel de plaisir car à travers « la possession du corps d'autrui, une personne prend contact avec l'être charnel de la personne qu'il désire et cherche à réaliser une union sexuelle, union ayant le but de permettre une connaissance et l'émergence d'une subjectivation mutuelle⁹⁷² ». Or, au sein du couple arcanien, « le plaisir sexuel direct est réservé au mâle, ce qui renforce la dépendance féminine : les femmes ne peuvent s'épanouir sexuellement que par identification, par substitution à l'homme qui les possède⁹⁷³ » et c'est justement à ce niveau-là que transparaît une forme d'aliénation.

Le rôle passif de la narratrice est toujours très présent dans sa vie sexuelle, et même en tentant de prendre l'initiative, elle ne peut aller jusqu'au bout puisque consciemment ou inconsciemment, elle est freinée par le stéréotype de l'homme-maître : « (...) j'ai préféré mettre un doigt dans ton nombril pour te chatouiller. Je suppose que ça été une façon de te passer le flambeau, de t'indiquer le chemin à prendre vers moi, c'est d'ailleurs devenu un classique entre nous, mon signal de départ⁹⁷⁴ ». L'expression « passer le flambeau » dévoile indirectement l'attitude démissionnaire et surtout passive de la narratrice, et donc son aliénation consentie à sa situation d'objet de désir, mais en ayant constamment l'amour comme motif : « (...) J'ai eu envie d'être salie et frappée. Pour la première fois il m'a

⁹⁶⁸ ARCAN, N., *Folle*, op. cit., p.60.

⁹⁶⁹ *Ibid.*, p.39.

⁹⁷⁰ CORNATON, M., *Pouvoir et sexualité dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1990, p.41.

⁹⁷¹ *Ibid.*, p.40.

⁹⁷² MARZANO, M., *Penser le corps*, Paris, PUF, 2002, p.92.

⁹⁷³ FIRESTONE, S., *La dialectique du sexe*, op. cit., p.189.

⁹⁷⁴ ARCAN, N., *Folle*, op. cit., p.60.

semblé que mon amour t'en donnait le droit et même l'ordre, d'ailleurs si tu avais voulu me tuer au chalet de mon grand-père, je t'aurais prêté main-forte⁹⁷⁵». La sexualité chez Nelly exclut donc tout rapport d'échange basé sur « [la]pris[e]en compte [d]es désirs différents de deux corps, de deux sexes⁹⁷⁶ » et impose une opposition sujet-objet dans une dynamique de dépersonnalisation du féminin afin de faire régner la domination du masculin.

Nelly dévoile, toutefois, les dessous de cette aliénation, qui la dépersonnalise même dans sa vie intime, en montrant qu'elle est le résultat d'un discours répété tel un leitmotiv dans l'univers médiatique et commercial, dictant à la femme le comportement à suivre pour préserver l'image de l'idéal féminin :

Par crainte que tu te lasses je résistais un peu (...) Dans les magazines de mode, on dit que les femmes ne doivent pas obéir au moindre début d'érection de leurs hommes au nom de leur désir, on dit aussi que les femmes doivent représenter pour eux un défi en opposant une volonté propre faite de retenue et ce, pendant la première phase de la relation (...)⁹⁷⁷.

De ce fait, l'inconscient collectif et notamment féminin est soumis aux « miroirs déformants des rapports sociaux de sexe, miroirs travaillés et retravaillés par le commerce, les rapports de pouvoir [...]»⁹⁷⁸.

Cependant, la narratrice de *Folle* est très consciente de sa dépersonnalisation et elle y participe activement. Elle nous livre, par exemple, ses impressions quand son amant a essayé de l'initier à la cyberpornographie :

Pendant un temps, tu as voulu prendre les choses en main en m'initiant à lacyberporno. [...] Pendant cette période, j'ai commencé à paniquer pour de bon parceque j'étais prête à tout pour te plaire et même à devenir client. J'ai eu peur que lacollaboration ne soit l'unique façon de m'en sortir auprès de toi⁹⁷⁹.

Dans le passage ci-dessus, la narratrice montre qu'elle est prête à devenir un simple « client » et à se transformer en un objet dévitalisé pour pouvoir garder son amour. Le vocable « collaborer » souligne, par ailleurs, l'aspect artificiel et superficiel de la participation de Nelly dans la relation sexuelle, elle n'est pas donc au centre du plaisir mais

⁹⁷⁵*Ibid.*, p.38.

⁹⁷⁶DARDIGNA, A.-M., *Les châteaux d'Éros ou l'infortune du sexe des femmes*, op. cit., p.86.

⁹⁷⁷ARCAN, N., *Folle*, op.cit, p. 39.

⁹⁷⁸MARZANO, M., *Penser le corps*, op. cit., p.138.

⁹⁷⁹ARCAN, N., *Folle*, op. cit., p.99.

plutôt un agent de sa mécanisation. En outre, la narratrice révèle qu'elle peut se montrer carrément absente dans sa sexualité en se détachant de son propre corps :

Après avoir regardé les photos, on a regardé les séquences vidéo où elle sortait ses petits seins d'un soutien-gorge rouge avant de tirer sa petite culotte blanche sur le côté et de s'enfoncer un doigt dans la chatte en ouvrant la bouche [...]. Là tu as baissé mon pantalon pour tirer ma petite culotte sur le côté et me prendre par-derrière. [...] Dans un geste ultime de retrait, j'ai remis mon sexe à Jasmine, j'ai baissé les bras et je n'ai plus bougé⁹⁸⁰.

La narratrice décide, donc, de quitter son corps et de s'effacer pendant l'acte sexuel pour donner l'occasion à son amant de lui substituer l'image d'une autre (Jasmine), suscitant davantage son désir, car ce qui importe le plus dans l'imaginaire stéréotypé (homme actif/femme passive) c'est exclusivement le plaisir de l'homme et non pas celui de la femme. Le corps de Nelly devient dans ce sens un simple objet matériel au service du plaisir de son amant, il est donc une enveloppe charnelle dont elle peut se détacher : « Je laisse mon corps à l'autre, pas de problème ; moi, je suis ailleurs⁹⁸¹ » et fait engendrer ainsi un « moi-désincarné⁹⁸² ». Nelly franchit ainsi la deuxième phase de l'aliénation, celle du « dessaisissement » car dépossédée de son corps, ce dernier lui devient étranger et acquiert sa propre autonomie.

La sexualité, chez Nelly, agit donc comme dépersonnalisation et effacement identitaire : « en m'effaçant j'ai aussi perdu la mémoire des gestes à faire devant un homme (...) d'un seul coup je ne savais plus comment bouger ni gémir et toute la pièce s'est engourdie » ; le corps de la narratrice lui est ainsi devenu étranger et incontrôlable « en sortant de mon corps c'est mon corps qui a pris le dessus⁹⁸³ ». La narratrice est ainsi aliénée au seul commandement de son homme : « Tes yeux se clouaient dans les miens et tu me serrais la gorge avec une main où passait ta force de chef en face d'une décision à prendre⁹⁸⁴ », son indépendance est alors remise en question : « tu m'as ramenée au degré zéro de l'autonomie⁹⁸⁵ », face à son amant, l'aliénation devient sa seule réalité car « l'aliénation ne se confond pas avec dépendance. Elle se produit quand la dépendance tourne mal⁹⁸⁶ ».

⁹⁸⁰*Ibid.*, p.103.

⁹⁸¹ HUSTON, N., « Arcan, philosophe », préface in ARCAN, N., *Burqa de chair*, Paris, Seuil, 2011, p.9.

⁹⁸² LAING, R., *Le moi divisé, de la santé mentale à la folie*, op. cit., p. 90.

⁹⁸³ ARCAN, N., *Folle*, op. cit., p.104.

⁹⁸⁴*Ibid.*, p.29.

⁹⁸⁵*Ibid.*, p.39.

⁹⁸⁶ GOUNELLE A. et B. RAYMOND, *En chemin avec Paul Tillich*, Münster, Lit Verlag, 2004, p.58, livre disponible sur :

C'est donc au nom de l'amour que Nelly abandonne son corps à son amant dans un geste d'immolation de soi où son propre plaisir est toujours absent : « je t'ai laissé me tirer les cheveux et me cracher dans la bouche (...) Avec toi j'ai connu des moments d'engourdissement que connaissent ceux qui sentent venir la mort⁹⁸⁷ ». La sexualité chez Nelly est par voie de conséquence un espace de soumission mais surtout d'absence et de paralysie face à l'autre, et non pas un échange de plaisir subjectivant les deux partenaires.

La position de la domination masculine est très explicite dans le texte de Nelly et elle ne se révèle pas seulement à travers le couple de la narratrice, mais également dans tout l'imaginaire masculin dépeint dans *Folle*. Dans ce sens, Nelly nous livre, par exemple, la vision d'un ami au sujet de la sexualité : « Freddy n'aimait pas les dominatrices. Il n'aimait pas chez les femmes les marques de virilité, c'était pour lui un impératif sexuel, il ne pouvait bander que dans l'attitude protectrice en face de la faiblesse⁹⁸⁸ ». L'amant perçoit également, pour sa part, la sexualité dans la dynamique inégalitaire force/ faiblesse :

Quand tu me baisais (...) Cinq fois tu as craché sur moi sans jamais baisser les yeux, trois fois dans ma bouche et deux fois n'importe où sur mes joues (...) Tu pourrais me dire qu'au fond, -ce n'est pas si grave, que d'autres avant toi ont craché sur moi et que moi-même j'ai craché sur d'autres pour de l'argent. Tu pourrais dire que le geste de cracher n'est pas si différent de celui de marquer l'autre de ses dents ou de lâcher du sperme sur n'importe quelle partie de son corps. Tu pourrais me dire que mon passé de pute m'a fait voir et entendre le pire, c'est-à-dire tout ce qui est fait en dehors de l'amour dans la brutalité des organes qui n'ont pas d'histoire commune (...) Si aujourd'hui je dois mettre de l'ordre dans notre histoire, (...) c'est sans doute parce que j'ai vu dans tes crachats de l'amour et que, pour toi, aimer voulait dire aimer sur l'autre ses propres traces⁹⁸⁹.

Le passage ci-dessus montre une réalité très amère pour l'auteure-narratrice, celle de son image stigmatisée par les années de prostitution qui la suivent comme une malédiction. Le passé de prostituée de la narratrice donne à l'amant le droit d'exercer davantage sa domination et de se représenter Nelly exclusivement comme un objet et non pas un sujet de

<https://books.google.fr/books?id=h5N9dKRmowEC&pg=PA52&lpg=PA52&dq=1%E2%80%99ali%C3%A9nation+ne+se+confond+pas+avec+d%C3%A9pendance.+Elle+se+produit+quand+la+d%C3%A9pendance+tourne+mal&source=bl&ots=VpVmAq7GRZ&sig=PFCnxaXozcv0v2aDH3haCmNoknU&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwi2ncOy-5zUAhWPSxoKHTNXByYQ6AEIzAA#v=onepage&q=1%E2%80%99ali%C3%A9nation%20ne%20se%20confond%20pas%20avec%20d%C3%A9pendance.%20Elle%20se%20produit%20quand%20la%20d%C3%A9pendance%20tourne%20mal&f=false> (consulté le 15-06-2012).

⁹⁸⁷ ARCAN, N., *Folle, op. cit.*, p. 38.

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p.115.

⁹⁸⁹ *Ibid.*, p.29-30.

désir. La prostitution, argue Arcan, déshumanise la femme et la fait sortir de son corps, elle la dépersonnalise dans l'humiliation :

Une pute c'est une femme dans l'apparat mais pas ailleurs, une femme exprès pour la porcherie, licenciée, congédiée ou exonérée, selon le point de vue, de la vie conjugale. Une pute, c'est un déshabillé et rien d'autre, une tenue excommuniée de tout ce qui n'est pas son corps : amour, amitié, mariage, enfantement. C'est le contraire de la compagne, même si on prétend l'inverse dans le mot escorte. Rien n'est escorté dans ce monde, tout est distance et froideur. Un corps dans le déshabillé de la désincarnation. Dans les froufrous de la désintégration. Pâleur, contenant vide⁹⁹⁰.

Quant au crachat, il pourrait être interprété de deux manières, d'une part, il est un geste d'affirmation de la masculinité en appelant la femme à la soumission car chez certains hommes, comme le souligne la psychanalyste Jacqueline Schaeffer : « Plus la femme sera soumise plus l'homme sera fort. Plus l'homme sera viril⁹⁹¹ », mais il pourrait, toutefois, entrer dans une logique d'amour. D'autre part, le crachat de l'amant serait, comme le juge Lucie Toth⁹⁹², un acte de colonisation qui a pour objectif de marquer sur « l'autre ses propres traces⁹⁹³ » et de le posséder comme objet déshumanisé dont la souffrance, parfois, ne fait qu'attiser le plaisir : « Souvent au lit tu m'attachais et tu me prenais dans le manque de préparation pour me donner l'aspect d'une femme en lutte(...) ⁹⁹⁴ ». Dans ce sens, Marzano soutient que le crachat est un acte qui tend vers la chosification et la désubjectivation de l'autre car il constitue « une logique de souillure qui brouille les frontières entre personnes et choses⁹⁹⁵ ».

La sexualité est également abordée à travers l'univers de la pornographie représenté massivement dans *Folle* car il est le lieu qui fait fantasmer à longueur de journée son amant, et provoque à cet effet sa jalousie :

Pendant un temps, tu as voulu prendre les choses en mains en m'initiant à la porno. Tu m'assurais que devant ton écran, il y avait de la place pour deux. Tu

⁹⁹⁰ ARCAN, N., La Robe [inédit], cité in « Le sexe », art. en ligne : <http://www.nellyarcan.com/pages/theme-sexe.php> (consulté le 01.09.2015).

⁹⁹¹ SCHAEFFER, J., citée in « Psychanalyse : des théories sexuelles machistes et dangereuses », art. en ligne : <http://blogs.lexpress.fr/the-autist/2012/09/10/psychanalyse-des-theories-sexuelles-machistes-et-dangereuses/> (consulté le 11.03.2014).

⁹⁹² TOTH, L., « Le crachat matérialiste », communication inédite, journée d'étude sur l'œuvre de Nelly Arcan (Université de Montréal, 15 octobre 2010).

⁹⁹³ ARCAN, N., *Folle*, op. cit., p.29-30.

⁹⁹⁴ *Ibid.*, p.176.

⁹⁹⁵ MARZANO, M., *Penser le corps*, op. cit., p.203.

n'avais pas ma manie de penser au quotidien des filles qu'on voyait, pour toi les images n'existaient pas vraiment, elles n'avaient pas l'épaisseur de la vie⁹⁹⁶.

Le passage ci-dessus révèle, encore une fois, le point de vue masculin chosifiant le corps d'une femme. En effet, les images des femmes tirées d'internet n'étaient pour l'amant que des réalités immatérielles réduisant le corps des femmes à des objets suggérant le désir, alors que pour Nelly, ayant vécu la même expérience que ces femmes, c'est toute une réalité subjective et même douloureuse qui s'en dégage. L'obsession pathologique de son amant à consommer de la pornographie oblige Nelly à se comparer sans cesse à ces jeunes filles qui y figurent et empoisonnent ainsi sa vie sexuelle : « Assis côte à côte on a vu beaucoup de photos. Pendant le temps de mon initiation, j'ai eu du mal à me regarder dans le miroir parce que mon visage me choquait, par rapport à Jasmine, j'avais un âge avancé, j'avais l'âge des ridules et des premiers cheveux blancs⁹⁹⁷ ». Par ailleurs, Nelly ne condamne pas seulement la pornographie parce qu'elle la considère comme une rivale (« Je considère la pornographie comme une rivale⁹⁹⁸ »), mais c'est surtout parce qu'elle parasite le rapport entre homme et femme (« c'est quelque chose qui parasite mes rapports avec les hommes⁹⁹⁹ ») et crée à cet effet une sexualité unilatérale et même narcissique :

Tout le monde, disais-tu encore, connaissait la vertu du sexe à renforcer le couple, à quoi je répondais que de nos jours, le sexe ne se pratiquait plus à deux. Je te répondais qu'à proximité du charme des Girls Nextdoor entassées dans ton ordinateur, j'avais l'impression d'interrompre un numéro qui se passait de moi et qu'il me fallait donc en sortir sur la pointe des pieds, d'ailleurs je me souviens que bien souvent, vers la fin de notre histoire, je quittais ton appartement le soir de peur de me sentir de trop¹⁰⁰⁰.

Le rapport unilatéral dans la sexualité pornographique est souligné par l'expression « le sexe ne se pratiquait plus à deux », la pornographie exclut donc la participation de l'autre et le met dans la catégorie immatérielle et objectale. Dans ce cas de figure, l'autre est à la fois le partenaire réel et virtuel, c'est-à-dire que, d'une part, Nelly se sent exclue de l'acte sexuel auquel l'invite son amant devant son ordinateur, car il la considère comme un corps où les autres images virtuelles peuvent se projeter, et d'autre part, les femmes dont les images s'affichent dans les sites pornographiques y sont également exclues, car elles ne sont pas considérées comme des présences réelles mais plutôt comme des surfaces charnelles virtuelles suscitant le désir. Par ailleurs, Nelly dénonce surtout l'illusion du

⁹⁹⁶ ARCAN, N., *Folle, op. cit.*, p. 99.

⁹⁹⁷ *Ibid.*, p. 101.

⁹⁹⁸ ARCAN, N., citée in MARTINEAU, R., « Les francs-tireurs, entrevue », *op. cit.*

⁹⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰⁰ ARCAN, N., *Folle, op. cit.*, p. 98.

naturel dans la pratique de ce commerce masquant le vécu dur auquel sont confrontées les jeunes filles qui se livrent à ce métier.

Dans *Folle*, la relation amoureuse et même sexuelle entre les deux amants est donc affectée par l'asymétrie imposée par leurs propres stéréotypes culturels basés sur les antagonismes du genre (femme passive/ homme actif et femme objet/ homme sujet), qui ne font que réduire la femme à un simple corps réifié. La narratrice se laisse volontairement dépouiller de son droit d'être au centre du plaisir de son amant. En effet, elle s'offre à lui comme un corps sans âme or son amant n'éprouve aucune gêne à la traiter comme un objet de désir, et c'est justement à ce niveau que se manifeste son aliénation : elle est dépossédée de son corps, de son plaisir et de son statut de sujet.

Toutefois, chez Arcan écrire sur le sexe ne se fait pas dans un but d'écriture érotique mais pour démasquer des réalités dont le regard individuel et même social se détournent souvent, elle l'explique à juste titre :

Je ne suis pas là pour flatter les lecteurs dans le sens du poil, surtout pas les hommes. Je trouve qu'on vit dans une société où les images confrontent très peu, elles vont dans le sens de l'idéal, du rêve qu'on veut vendre, du succès, du bonheur. Moi, quand j'écris, j'essaie d'aller à l'envers de ça. Je pense qu'on ne peut avoir une réflexion sur le monde dans la complaisance, qui va mener à une sorte d'assentiment du lecteur. J'aime plutôt lui montrer ce qu'il ne veut pas voir. Jamais je ne vais accepter de générer par mon écriture le plaisir sexuel. C'est vraiment important pour moi, parce qu'on baigne là-dedans constamment¹⁰⁰¹.

L'aliénation de la narratrice dans *Folle* n'est pas seulement un fait extérieur imposé par la société et conforté par le regard masculin, mais elle est aussi et surtout un phénomène qui émane d'un désir intérieur et d'un consentement de la narratrice ainsi qu'elle le déclare :

Le consentement va vraiment très loin. C'est un consentement qui n'a rien à voir avec le regard de l'homme réel. Il vient d'un regard fantasmé par la femme elle-même. La publicité des magazines de mode, c'est de sublimer la beauté par la caméra. Les femmes sont captées par ça¹⁰⁰².

Consciente des stéréotypes socioculturels partagés, Nelly conteste ces éléments aliénants tout en les acceptant et c'est là que son aliénation transparaît le plus : « La femme possède une valeur intrinsèque par sa beauté et sa jeunesse. Toute la société nous

¹⁰⁰¹ ARCAN, N., citée in GUY, Ch., « Nelly Arcan : l'amour au temps du collagène », *op. cit.*

¹⁰⁰² ARCAN, N., citée in *Ici*, 23 août 2007, citée in « L'aliénation de la femme », *op. cit.*

ancre ce message-là. Je conteste cette dictature, tout en acceptant de jouer son jeu. Partir en guerre n'est pas mon rôle. Le mien consiste à devenir miroir¹⁰⁰³». Selon Arcan, le consentement de la femme répond à l'obsession du genre féminin excluant de ce fait l'influence du patriarcat : « parce que c'est vraiment entre elles que ça se passe, je trouve. Les femmes vont beaucoup trop loin dans le consentement à la chirurgie pour que l'on puisse dire que ce sont les hommes qui veulent ça¹⁰⁰⁴». Arcan insiste donc sur le fait que « les femmes sont responsables de leur aliénation. Pour nous, les hommes ne sont que des instruments de mesure. Pour savoir laquelle est la plus belle¹⁰⁰⁵».

De plus, l'aliénation de la protagoniste de *Folle* se manifeste par le truchement de sa relation amoureuse tumultueuse vouée à l'échec. En effet, au nom de l'amour, Nelly s'abandonne à son amant au détriment de sa stabilité mentale, son corps et son âme deviennent alors une offrande pour conquérir l'autre. C'est alors qu'un effacement et un étouffement identitaire s'installent chez la narratrice et la subjuguent, pour vivre tout simplement une perte de soi dans l'autre, en l'occurrence l'amant.

L'aliénation qu'Arcan met en scène est donc celle d'une femme soumise inconsciemment, voire consciemment, aux exigences du regard de l'autre (la société et l'homme) qui la place au rang des objets suscitant le désir. Malgré son consentement qui émane d'une obsession de l'idéal féminin mettant en avant la perfection du corps et du comportement, Arcan dénonce, toutefois, l'aliénation du genre féminin en dévoilant une narratrice capable de divulguer son imperfection et elle explique ainsi son but :

Parce que le modèle de la femme vertueuse, carriériste, mère de famille, amante extraordinaire, ça ne m'intéresse pas. J'aime explorer le côté vindicatif et même très salaud de la psyché féminine. Ça me plaît de créer des femmes jalouses ou paumées. Je trouve que ça les rend davantage humaines que l'espèce de Wonder Woman qu'on s'est créé dans notre esprit, qui n'a pas de faille et qui est seulement victime d'une obsession masculine. Les personnages féminins incarnent souvent le gros bon sens, les valeurs familiales, elles sont présentées souvent comme plus intelligentes que les hommes, comme Marge Simpson. Moi, je préférerais qu'elles deviennent plus comme Homer Simpson parce qu'il y a bien plus de fun à avoir!¹⁰⁰⁶.

¹⁰⁰³ ARCAN, N., citée in *Le Devoir*, 28 août 2004, citée in « L'aliénation de la femme », *op. cit.*

¹⁰⁰⁴ ARCAN, N., citée in GUY, Ch., « Nelly Arcan : l'amour au temps du collagène », *op. cit.*

¹⁰⁰⁵ ARCAN, N., citée in *Elle*, 8 octobre 2001, citée in « L'aliénation de la femme », *op. cit.*

¹⁰⁰⁶ ARCAN, N., citée in GUY, Ch., *op. cit.*

L'objectif d'Arcan est donc de se rapprocher au plus près de la réalité humaine de la femme en faisant abstraction des stéréotypes culturels, notamment sexuels, stéréotypes qui dénigrent le genre féminin. L'imperfection ne serait alors pas un défaut mais plutôt un trait naturel de l'espèce humaine.

Si l'auteure-narratrice de *Folle*, aliénée face à son amant, se voit déposséder de son corps et par conséquent de son droit d'aimer et de profiter pleinement de sa sexualité, la narratrice de *Dans ma maison sous terre* se retrouve face à la dépossession de son essence-même : son identité. Nous examinerons cela de plus près dans le point suivant.

IV.3.b. L'identité autofictionnelle aux épreuves de l'autohospitalité¹⁰⁰⁷

Le maître de soi et des autres se forme en même temps¹⁰⁰⁸,
Michel Foucault.

La question de l'identité chez Delaume est très problématique car son identité est le fruit d'une histoire familiale très spécifique. En effet, très jeune elle assiste à un crime insoutenable : son père tue sa mère et se suicide, un évènement qui marquera à jamais sa vie et son écriture : « Je suis née d'une fiction qui s'est très mal finie. Je suis née d'un brouillon qui m'entrave et me nuit¹⁰⁰⁹ ». Un deuxième évènement viendra bouleverser le cours normal de la vie de l'auteure de *Dans ma maison sous terre*, en l'occurrence la découverte que son père n'est pas son vrai père, une nouvelle qui provoque chez elle « un éboulement du Moi¹⁰¹⁰ » :

Ce n'est pas *une bonne nouvelle*, en rien *une bonne nouvelle*. Juste un sale paramètre qu'il me faut intégrer. Gérer, oui, faire avec. C'est-à-dire faire – 1 dans le livre de comptes. Soustraire un personnage au il était une fois. Changer les angles du triangle. Ajouter née de X et puis une parenthèse. Géométrie variable, conditionnel bienvenu, rédaction et calcul mental¹⁰¹¹.

¹⁰⁰⁷MONTANDON, A. (dir.), *De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité*, France, PUBP, 2004, p.7. Montandon définit l'autohospitalité comme « l'accueil de soi, de soi comme un autre ».

¹⁰⁰⁸FOUCAULT, M., *Histoire de la sexualité 2. L'usage des plaisirs*, coll. « Bibliothèque des Histoires », Paris, Gallimard, 1984, p. 90.

¹⁰⁰⁹DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.69.

¹⁰¹⁰*Ibid.*, p.204.

¹⁰¹¹*Ibid.*, p.92.

Cette nouvelle, révélée par la grand-mère, était loin de consoler la narratrice, elle l'a plutôt anéantie et a tourmenté son âme, puisqu'il ne lui suffisait pas seulement de vivre avec l'idée d'être la « fille d'un assassin [... et] d'un suicidé¹⁰¹²», mais la narratrice découvre en plus qu'elle est « moins que ça encore¹⁰¹³». De ce fait, Chloé se retrouve au bord de la dépression : « Depuis quatre ans déjà j'en perds tous les contours. Je ne sais plus qui je suis¹⁰¹⁴ », elle tente alors de se réfugier dans l'écriture mais la nouvelle découverte ne cesse de la perturber : « Je conspire à écrire ma propre narration. Mais les syllabes éraflent, l'italique creuse en moi *Ton père n'est pas ton père et ton père ne l'sait pas*¹⁰¹⁵ ». Se reconstruire à partir du néant ne serait alors possible qu'à travers l'écriture autofictionnelle où Delaume se définit comme « un personnage de fiction » qui prend les commandes de sa vie en écrivant sa propre histoire.

L'aliénation chez Delaume se manifeste à travers le sentiment de révolte et surtout d'étrangeté causé par la dépossession de son identité : « Je n'ai plus de père, comprenez-vous. Cela fait vingt-cinq ans que je suis orpheline et me voilà maintenant à moitié fille de rien. Je ne sais plus qui je suis, je ne sais plus d'où je viens ni à qui je ressemble ni contre qui je lutte¹⁰¹⁶». En effet, Chloé est d'abord dépossédée de la présence protectrice des deux parents, causée par le double homicide perpétré par son père, ensuite elle est dépossédée de sa propre identité en apprenant que l'identité du père, qui est la pierre angulaire autour de laquelle se construit toute identité, n'était qu'un mensonge.

L'identité individuelle se rapportant à la filiation est donc brutalement rompue chez la narratrice et la représentation de soi est mise en péril car, comme le remarque Pierre Tap, l'identité est une construction subjective qui permet à l'individu de s'affirmer et de se singulariser :

En un sens restreint elle concerne le *sentiment d'identité* (idem), c'est-à-dire le fait que l'individu *se perçoit le même*, rester identique à lui-même, dans le temps. En un sens plus large on peut l'assimiler au *système de sentiments et de représentations par lequel le soi se spécifie et se singularise* (idem)¹⁰¹⁷.

¹⁰¹²*Ibid.*, p.49.

¹⁰¹³*Ibid.*, p.49.

¹⁰¹⁴*Ibid.*, p.17.

¹⁰¹⁵*Ibid.*, p.69.

¹⁰¹⁶*Ibid.*, p.71.

¹⁰¹⁷TAP, P. (dir.), *Identité individuelle et personnalisation : production et affirmation de l'identité*, coll. « Sciences de l'homme », Toulouse, Privat, 1980, p. 8.

Chloé manifeste alors un état de « confusion de l'identité » :

Les individus ayant un sentiment évident de leur identité, perçoivent leur propre individualité comme intégrée aussi bien que stable et constante dans le temps ; pour eux il y a continuité entre ce qu'ils étaient hier, ce qu'ils sont aujourd'hui, et ce qu'ils seront demain. Ceux qui ne parviennent pas à obtenir l'intégration et la continuité de l'image d'eux-mêmes, sont atteints de ce qu'Erikson appelait primitivement "diffusion de l'identité", mais qu'il préfère, maintenant, appeler "confusion de l'identité"¹⁰¹⁸.

En effet, dépouillée brusquement de son identité, la narratrice se voit projetée dans un espace d'aliénation qui fait d'elle une personne dévastée car : « *l'aliénation a un caractère tragique*. Elle représente une sorte de fatalité qui tombe sur nous, s'impose à nous, elle fait de nous des sinistrés¹⁰¹⁹ ». Cholé tentera donc de saisir ce changement identitaire inattendu et de chercher à se reconstruire un nouvel espace de référence ainsi que le soutient Janet Paterson : « dans ce cas, c'est l'individu qui tient à se distinguer du groupe de référence auquel il ne veut pas appartenir, c'est lui ou elle qui marque sa différence de traits pertinents¹⁰²⁰ ». Effectivement, en découvrant que son père n'est pas son vrai père, la narratrice autodiégétique se voit systématiquement rejetée de son groupe de référence identitaire et choisit comme traits pertinents pour se reconstruire, ceux de la fiction ou plutôt de l'autofiction, en se définissant comme un personnage de fiction qui écrit : « Se définir comme personnage de fiction, c'est dire je choisis qui je suis, je m'invente seule, moi-même, jusqu'à l'état civil. Je ne suis pas née sujet, mais par ma mutation en Chloé Delaume, je le suis devenue¹⁰²¹ ». La protagoniste de *Dans ma maison sous terre* cherche, à travers la fiction, non pas à se masquer mais plutôt à s'affirmer comme un sujet subjectif socialement reconnu, c'est dans ce sens que Michel Wieviorka fait remarquer que : « Le sujet [...] c'est d'abord la possibilité de se constituer soi-même comme principe de sens, de se poser en être libre et de produire sa propre trajectoire¹⁰²² ».

¹⁰¹⁸ MUSSEN, P., « La formation de l'identité. Découvertes psychologiques et problèmes de recherche », dans TAP, P. (dir.), *Identité individuelle et personnalisation : production et affirmation de l'identité*, op. cit., p. 13-14

¹⁰¹⁹ GOUNELLE A. et B. RYMOND, *En chemin avec Paul Tillich*, op. cit., p.57.

¹⁰²⁰ PATERSON, J., *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, op. cit., p. 26-27.

¹⁰²¹ DELAUME, Ch., citée dans un entretien avec HAVERCROFT, B., « Le soi est une fiction », 2012, entretien en ligne : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx04.12/671> (consulté le 21.05.2014).

¹⁰²² WIEVIORKA, M., *La violence*, Paris, Balland, 2004, p.286.

L'auteure-narratrice cherche donc à se défaire d'une histoire familiale tragique et à se définir selon sa propre conception de la signification de l'existence, et pour ce faire, Paul Mussen affirme que « pour obtenir un véritable sens de l'identité, les caractéristiques maintenues doivent être *organisées* de manière unique mais cohérente et en accord avec soi-même¹⁰²³ ». Pour pouvoir s'accorder avec soi-même, Delaume entame congrûment un processus d'unification identitaire, ainsi que l'explique Philippe Malrieu :

[La notion d'identité] est utilisée toutes les fois où un sujet, un groupe, se sentent intérieurement divisés, éprouvent des blocages consécutifs à des contradictions internes qu'ils ne peuvent pas objectiver. En réaction contre l'angoisse qu'ils éprouvent, ils tentent la définition d'un projet d'unification qui mette fin à leurs incertitudes¹⁰²⁴.

Or, chez Delaume le projet de l'unification est le produit d'une destruction visant sciemment son moi pour une meilleure reconstruction identitaire, ce qu'elle précise dans *La règle du Je* : « un Je qui se dissèque pour mieux se recomposer¹⁰²⁵ », ou encore dans *Dans ma maison sous terre* : « Je me suis reconstruite mais sur des courants d'air. Ce n'est pas ma faute, j'ignorais le mensonge, la faute originelle¹⁰²⁶ ». L'autofiction permettra donc à Delaume de rompre le lien avec une histoire familiale dramatique où elle a longtemps occupé le statut d'« un personnage de fiction très, très secondaire¹⁰²⁷ » et tentera de « construire un Moi que le réel déchiète¹⁰²⁸ ». En effet, l'écriture autofictionnelle prône le principe de la déconstruction/ reconstruction de l'identité narrative qui est à l'image de l'identité subjective de l'auteure et celle de l'histoire racontée comme l'explique à juste titre Paul Ricoeur : « Le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage¹⁰²⁹ ».

¹⁰²³MUSSEN, P., « La formation de l'identité. Découvertes psychologiques et problèmes de recherche », cité in TAP, P. (dir.), *Identité individuelle et personnalisation : production et affirmation de l'identité*, op. cit., p. 15.

¹⁰²⁴MALRIEU, Ph., « Genèse des conduites d'identité », dans TAP, P. (dir.), *Identité individuelle et personnalisation : production et affirmation de l'identité*, op. cit., p. 39.

¹⁰²⁵DELAUME, Ch., *La règle du Je*, op. cit., p.15.

¹⁰²⁶DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.16.

¹⁰²⁷DELAUME, Ch., citée in FELLOUS, C. « 24h dans la vie de Chloé Delaume », entretien, 9 août 2009, *France Culture*, Émission transcrite par Maryse Legrand, *Fabrique de sens* [en ligne].

[<http://www.fabriquedesens.net/24-h-dans-la-vie-de-Chloe-Delaume>] (13 décembre 2013).

¹⁰²⁸DELAUME, Ch., *La règle du Je*, op. cit., p.51.

¹⁰²⁹RICOEUR, P., *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p.175.

Ainsi, l'identité est un lieu d'inscription de l'aliénation de Delaume, car elle est considérée, selon la théorie marxiste de l'aliénation, comme un élément central dont l'absence mène vers l'objectivation du sujet. En effet, en découvrant que l'identité qu'elle a amèrement portée pendant de longues années n'est qu'une fiction tissée par le mensonge familial, Chloé se sent dépossédée de son essence et étrangère à elle-même et au monde entier. André Gounelle souligne justement que « le terme d'aliénation désigne un mouvement de distanciation ou d'écartement. Une intimité ou une familiarité disparaît, une appartenance se défait, une dépossession intervient, un lien se distend, une unité initiale se décompose¹⁰³⁰ ». L'aliénation renvoie donc à la séparation et à l'écart que le sujet ressent envers lui-même et envers ce qui l'entoure ainsi que le souligne Tillich : « l'aliénation est le déchirement d'une appartenance¹⁰³¹ ». Ainsi, chez Delaume l'identité « en tant que sentiment subjectif et tonique d'une unité personnelle (sameness) et d'une continuité temporelle (continuity)¹⁰³² », est totalement altérée ; et dès les premières pages de *Dans ma maison sous terre*, le sentiment d'étrangeté à soi envahit l'esprit de la narratrice et définit désormais son monde : « étrangère. Elle (sa cicatrice) aussi parfaitement étrangère¹⁰³³ ». Delaume insère même dans son texte plusieurs définitions du mot « étrangère » issues du dictionnaire *Le Petit Robert*, en poussant ainsi à bout son aliénation, car ce genre de procédé scripturaire, relevant de la fragmentation textuelle, ne fait qu'augmenter l'état aliéné de l'auteure. Dans ce sens, André Gounelle précise que : « Nous subissons l'aliénation, nous ne pouvons pas l'éviter, et nous la suscitons, nous l'entretenons et l'augmentons¹⁰³⁴ ». Delaume augmente donc théâtralement son aliénation au point de vouloir se créer une nouvelle identité fictive capable de se substituer à son identité à l'état civil : « je m'invente seule, moi-même, jusqu'à l'état civil¹⁰³⁵ », et de Nathalie Dalain, elle devient alors Chloé Delaume, pseudonyme la définissant en tant qu'écrivain. Le rejet de la première identité constituant l'essence même de l'auteure, constitue donc la deuxième étape du processus d'aliénation, celui du dessaisissement qui se produit quand l'objet se détache de son créateur et devient autonome. En effet, l'auteure-narratrice décide de se détacher de « l'esprit de Nathalie (...qui) a hanté (s)on

¹⁰³⁰ GOUNELLE A. et B. RYMOND, *En chemin avec Paul Tillich*, op. cit., p.50.

¹⁰³¹ Tillich, cité in GOUNELLE A. et B. RYMOND, *En chemin avec Paul Tillich*, op. cit., p.50.

¹⁰³² ERIKSON, E.-H., *Identity, Youth and crisis*, trad. fr. *Adolescence et crise, la quête de l'identité*, Paris, Flammarion, 1972, p. 14.

¹⁰³³ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p. 46.

¹⁰³⁴ GOUNELLE A. et B. RYMOND, *En chemin avec Paul Tillich*, op. cit., p.58.

¹⁰³⁵ DELAUME, Ch., citée HAVERCROFT, B., « Le soi est une fiction », op. cit.

corps jusqu'à la bonne nouvelle qui va te faire plaisir¹⁰³⁶» et donne à cette « âme abîmée¹⁰³⁷ » son autonomie en la plaçant dans un espace où elle ne peut plus nuire à sa nouvelle identité nommée Chloé Delaume, celui de la mort : « Je me dois de vous prévenir je viens de l'enterrer (...) Je propose que sur la stèle, avant Suzanne, après Charles et Soazick, soit gravée Nathalie. Nathalie Dalain (1973-1999). (...)»¹⁰³⁸. Chloé Delaume prend alors les commandes de la vie de l'auteure et « tout ce qui la précède doit être (s)on crâne évidé¹⁰³⁹ » et elle définit ainsi sa nouvelle identité : « (...) Je m'appelle Chloé Delaume, je suis un personnage d'affliction, et quiconque m'approchera saura le regretter¹⁰⁴⁰ ». La création de Chloé Delaume serait alors l'étape finale dans le processus de l'aliénation de l'auteure-narratrice, celle de l'asservissement. A vrai dire, étant un personnage de fiction, Chloé Delaume tente d'acquiescer un statut social de sujet réel, la création domine alors sa créatrice et achève son aliénation totale. Aliénée, l'auteure-narratrice réalise ce qu'Alain Montandon appelle « l'autohospitalité » et qu'il définit comme « l'accueil de soi, de soi comme un autre¹⁰⁴¹ ». L'autofiction se présente alors, chez Delaume, comme un lieu propice pour l'accueil de soi car en se créant une nouvelle identité il fallait également « trouver un lieu à son exacte mesure », et pour ce faire « [le sujet] doit se donner à lui-même sa propre demeure¹⁰⁴² ». Laurent Mattiussi souligne également la complicité du projet de « l'autohospitalité » avec celui de l'autofiction :

La structure du terme “autohospitalité”, comme aussi celle du terme “autofiction”, a le mérite de traduire fidèlement ce processus par lequel un sujet se circonscrit pour lui-même un espace-temps symbolique, où se recevoir et se produire, en un double sens : se donner en représentation, se montrer en tant que ce que l'on est essentiellement, mais aussi se recréer soi-même, se faire autre que dans la réalité¹⁰⁴³.

Autofiction ou « autohospitalité » sont donc deux réalités qui ont le même objectif : la fictionalisation de soi au secours d'un moi en crise existentielle. De plus, l'aliénation semble être un processus nécessaire dans le projet de reconstruction identitaire chez Delaume.

¹⁰³⁶DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.205.

¹⁰³⁷*Ibid.*, p.205.

¹⁰³⁸*Ibid.*, p.205.

¹⁰³⁹*Ibid.*, p.205.

¹⁰⁴⁰*Ibid.*, p.205.

¹⁰⁴¹MONTANDON, A. (dir.), *De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité*, op.cit., p.7.

¹⁰⁴²MATTIUSI, L., « Kafka, Hesse, Beckett : de l'appropriation à l'expropriation de soi », dans MONTANDON, A. (dir.), *De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité*, op.cit, p. 157.

¹⁰⁴³*Ibid.*, p.154-155

1. L'identité-légion

J'ai intériorisé toute une troupe, une compagnie permanente à laquelle faire appel en cas de besoin, un stock de scènes et de rôles qui forment mon répertoire.

Philip Roth, *La contrevie*

L'identité de l'auteure-narratrice de *Dans ma maison sous terre* n'a jamais été stable car avant même l'avènement de « la bonne nouvelle », Chloé souffrait d'un tiraillement entre plusieurs identités acquises à travers l'histoire de son père. En effet, son père est d'origine libanaise et il s'appelait Sélim Abdallah, le frère du terroriste Abraham Abdallah incarcéré en France depuis 1982 :

Jusqu'à mes sept ans Sylvain était encore Selim. Ma mère en éprouvait une honte, alors elle l'appelait Sacha. Théophile me demande si par hasard tout ça n'aurait pas contribué à perturber ma construction identitaire. Je réponds qu'au contraire mon père m'aura appris que l'on peut s'incarner dans bien des personnages. Se faire écrire par d'autres, puis enfin acculé dans un rôle insoutenable finir par violemment en imposer la fin¹⁰⁴⁴.

Le père de Delaume a occupé au cours de sa vie trois identités différentes : « Selim le Libanais, Sacha l'être social, Sylvain le à jamais, à trente-neuf ans trois entités, laquelle tapait le plus fort, laquelle était clémente et laquelle m'enfermait¹⁰⁴⁵ ». Tout comme son père, la narratrice a également porté trois identités : Nathalie Abdallah, Nathalie Dalain (après la naturalisation de son père) et Chloé Delaume (sa propre création fictive). Toutefois, la triade identitaire n'a pas été la seule expérience d'incarnation onomastique chez l'auteure-narratrice car après le décès de ses parents et avant qu'elle ne soit adoptée par son oncle, Chloé a vécu un an chez ses grands-parents et est « toute cette année nommée Dalain-Leroux¹⁰⁴⁶ » à l'école. Ce changement incessant de nom n'a fait qu'accentuer chez Chloé « l'écroulement du Moi¹⁰⁴⁷ », elle témoigne ainsi de son malaise et se rappelle avoir eu « la sensation d'être un corps étiqueté par son hébergeur-maître, où chaque tuteur légal pouvait projeter le rôle, la place qu'[elle] devai[t] occuper dans le récit social¹⁰⁴⁸ ». Le nom est effectivement un élément capital dans la construction identitaire de l'individu et un tel « jeu » subi par Chloé pourrait influencer amplement sur sa stabilité

¹⁰⁴⁴DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, p.47-48.

¹⁰⁴⁵*Ibid.*, p.48.

¹⁰⁴⁶*Ibid.*, p.38.

¹⁰⁴⁷*Ibid.*, p.204.

¹⁰⁴⁸*Ibid.*, p.39.

mentale, Philippe Lejeune, dans *Le Pacte autobiographique*, souligne avec précision l'importance du nom dans la représentation de soi :

Le nom premier reçu et assumé qui est le nom du père, et surtout le prénom qui vous en distingue, sont sans doute des données capitales de l'histoire du *moi*. À preuve que le nom n'est jamais indifférent, qu'on l'adore ou qu'on le déteste, qu'on accepte de le tenir d'autrui ou qu'on préfère ne le recevoir que de soi : cela peut aller jusqu'à un système généralisé de jeu ou de fuites¹⁰⁴⁹.

L'auteure-narratrice avait plusieurs réalités à assumer à la fois avec chacun des noms portés, d'abord, l'origine arabe avec le nom de son père Abdallah que sa famille maternelle dénigrat : « Je devais faire croire à l'école que mon père venait du Sud voire de Marseille, mais il n'était pas Libanais. On cachait ça depuis la naturalisation de mon père et ma mère a jamais assumé d'avoir épousé un Abdallah¹⁰⁵⁰ », ensuite, un nom français « Dalain » pris comme moyen de « fuite » par la famille maternelle et donné aléatoirement par l'administration française : « [u]n nom imposé par l'instance narrative qui toujours [l]'écrivait en victime secondaire¹⁰⁵¹ » et enfin « Leroux » le nom imposé par ses grands-parents. Delaume décide alors de mettre fin à ces changements onomastiques qui agissaient comme des lésions sur son identité et prend en mains le destin de son nom ; elle le choisit, le fabrique et surtout le possède et s'affirme par conséquent avec une identité légion bien assumée :

Je suis Chloé Delaume, auteur, narratrice, héroïne. Je suis aussi la Reine, sa majesté exige qu'il y ait du répondant, une collectivité, pas juste des pseudonymes, des habits et des masques, partager les pouvoirs, désirs et savoir-faire. Je suis Clotilde Mélisse et peut-être Mélissandre, il faudra me baptiser en légion, je suis légion, chaque voix a sa fonction, la Petite, la Connasse, la Patronne, Carapace, Égérie et Sibylle. La Tueuse, la Régisseuse, Mademoiselle Souffreteuse, Princesse Panique, Poudreuse, Collapse et Agonie¹⁰⁵².

Cette multitude d'identités, constituant dans leur globalité Chloé Delaume, est une forme d'éclatement identitaire, d'effritement d'un moi tourmenté et d'un bannissement de l'illusion de l'unicité. Delaume réclame à cet effet son statut de sujet multiple alors qu'une telle réalité pourrait être source d'angoisse dans d'autres écrits telle que la nouvelle de Lovecraft *Démons et merveilles* où le personnage principal, Randolph Carter, est pris de frayeur en découvrant sa multiplicité :

¹⁰⁴⁹ LEJEUNE, Ph., *Le pacte autobiographique*, op. cit., p.35.

¹⁰⁵⁰ DELAUME, Ch., cité in FELLOUS, C. « 24h dans la vie de Chloé Delaume », op. cit.

¹⁰⁵¹ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.103.

¹⁰⁵² DELAUME, Ch., *Une femme avec personne dedans*, op. cit., p.132.

Soudain, il ressentit alors une terreur plus grande que celle qu'aucune des Formes aurait pu lui inspirer – une terreur qu'il ne pouvait fuir parce qu'elle faisait partie de lui-même [...] Par-delà l'Ultime Porte, il comprenait à présent, dans un éclair de frayeur destructrice, qu'il n'était pas une seule personne mais une foule de personnes. Il était au même instant présent en de multiples lieux¹⁰⁵³.

De même, dans *Le Portrait de Dorian Gray* de l'écrivain irlandais Oscar Wilde, le personnage principal dresse un portrait de la nature complexe de l'homme défini par sa nature plurielle

Telle était en tout cas l'opinion de Dorian Gray. Il s'étonnait de la psychologie superficielle de ceux qui conçoivent le moi de l'homme comme simple, permanent, certain et composé d'une seule essence. Pour lui l'homme était un être doté de myriades de vies et de myriades de sensations, une créature complexe et multiforme portant en elles d'étranges héritages de pensée et de passion et, dans sa chair même, la souillure des monstrueuses maladies des morts¹⁰⁵⁴.

Delaume explicite cette réalité de multitude d'identités qu'elle vit au sein de ses autofictions :

Car contrairement à ce qu'on croit parfois, je ne suis pas schizophrène, mais j'ai un véritable problème de dissociation, très net, oui. [...] On est plusieurs quand je me pose sur une chaise [...] Mais l'écriture n'est pas thérapeutique : je crois qu'on ne guérit pas. Comme on ne fait pas une analyse pour guérir, mais pour être au plus près de sa parole et de soi-même¹⁰⁵⁵.

La fragmentation chez Delaume n'est donc pas une forme de folie mais plutôt un rapprochement subtil de soi. L'identité légion de l'auteure-narratrice est une forme d'« [l]'accueil de soi » et elle « est inséparable d'un sentiment d'aliénation, sorte d'inconsistance, d'effritement, de dissolution qui s'emparent du sujet écrivant¹⁰⁵⁶ » pour mieux le préparer à accepter et assumer cette réalité complexe.

En outre, l'aliénation de Chloé transparait également à travers son sentiment d'impuissance de se venger de sa grand-mère qui lui a révélé la « bonne nouvelle » de la disparition du lien avec son père : « Je veux tuer la grand-mère, surtout la torturer. (...) son

¹⁰⁵³ LOVECRAFT, H. Ph., *Démons et merveilles, Œuvres*, tome III, Robert Laffont, 1992, p. 175.

¹⁰⁵⁴ WILDE, O., *Le Portrait de Dorian Gray*, Paris, Livre de poche, 1972, p. 193.

¹⁰⁵⁵ DELAUME, Ch., cité in LEMÉNAGER, G., « Castillon-Delaume : Ni prudes, ni soumises », entretien avec Claire Castillon et Chloé Delaume, *Le Nouvel observateur*, 29 janvier 2012, disponible sur : <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20120118.OBS9095/castillon-delaume-ni-prudes-ni-soumises.html> (consulté le 10-05-2013).

¹⁰⁵⁶ LAOUYEN, M., « Le texte autobiographique : une demeure à soi? », dans MONTANDON, A. (dir.), *De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité*, op. cit., p. 142.

cœur pourrait lâcher¹⁰⁵⁷ » car « si elle meurt maintenant je serai préservée. Je pourrai faire semblant de n'avoir rien appris et de croire très fièrement en ma mythologie¹⁰⁵⁸ », mais « elle ne se laisse pas faire, la vieille Mamie Suzanne. Elle se débat longtemps en se brisant les griffes¹⁰⁵⁹ ». Effectivement, plus la narratrice s'acharne sur son projet de vengeance contre la grand-mère, plus cette dernière se montre indestructible :

Cela fait des années que j'ai abandonné cette femme à ses remords, sa seule persévérance est la dénégation. Elle est imperméable à toute remise en cause, voilà maintenant quatre ans qu'elle tente de m'appâter avec ses confidences. Elle le fait très salement sans jamais se prononcer, manipulant de loin une tierce personne. Mes poumons sont viciés par son secret de famille¹⁰⁶⁰.

Le projet qu'a dressé l'auteure-narratrice dès le début de son texte consistait à écrire un livre capable de tuer sa grand-mère, mais cette dernière semble être invulnérable et c'est dans ce sens que Zizek souligne que « plus nous détruisons l'objet dans la réalité, plus son noyau sublime se renforce face à nous¹⁰⁶¹ ». La relation de Chloé avec sa grand-mère entre alors dans « un processus de béance¹⁰⁶² » et étant incapable de la tuer, elle exécute sa propre identité : « Puisque vous ne mourez pas, je vais le faire pour vous. Ceci est un faire-part. Car Nathalie est morte en 99¹⁰⁶³ », cette décision permettra à l'auteure-narratrice de se « réapproprier une nouvelle identité fixe, fixe au sens de pas mouvante¹⁰⁶⁴ ».

En somme, l'aliénation de l'auteure-narratrice, selon la conception marxiste, se manifeste à travers sa dépossession de son identité et de son pouvoir de nuire avec l'écriture. En outre, l'auteure-narratrice manifeste un autre type d'aliénation qui pourrait être explicité selon la conception de Lacan et c'est ce que nous examinerons dans le point de la partie suivante.

¹⁰⁵⁷ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.120.

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, p.17.

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, p.50.

¹⁰⁶⁰ *Ibid.*, p.16.

¹⁰⁶¹ ZIZEK, S., *Métastase du jouir, Des femmes et de la causalité*, op. cit., p.108.

¹⁰⁶² LACAN, J., *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 194.

¹⁰⁶³ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.204.

¹⁰⁶⁴ DELAUME, Ch., citée in FELLOUS, C. « 24h dans la vie de Chloé Delaume », op. cit.

IV.3.c. Le fantastique et l'altérité

L'aliénation de la narratrice de *Dans ma maison sous terre* se manifeste à travers l'inscription de l'histoire dans un espace fantastique. En effet, Delaume dévoile une narratrice se promenant dans un cimetière très spécifique se situant « dans une zone inconnue ¹⁰⁶⁵ » et disposant d'outils technologiques modernes à la disposition des visiteurs ; elle est également accompagnée de Théophile, un guide quasi fantomatique. Chloé s'adresse alors à des défunts qui arrivent à se confier et à raconter leur histoire avec des airs tragiquement mélodieux. C'est donc ce contexte fantastique qui donne à l'histoire et à la narratrice un aspect d'« inquiétante étrangeté ¹⁰⁶⁶ » et accentue l'aliénation de la narratrice autodiégétique. L'aspect fantastique se caractérise par un caractère non habituel et même imaginaire qui se présente, toutefois, comme réel et réalisable, dans ce sens Roger Caillois explicite la spécificité majeure du fantastique :

La démarche essentielle du fantastique est l'apparition : ce qui ne peut pas arriver et qui se produit pourtant, en un point et à un instant précis, au cœur d'un univers parfaitement repéré et d'où on estimait le mystère à jamais banni. Tout semble comme aujourd'hui et comme hier : tranquille, banal, sans rien d'insolite, et voici que lentement s'insinue ou que soudain se déploie l'inadmissible ¹⁰⁶⁷.

L'inadmissible dans l'œuvre de Delaume transparait, d'abord, à travers la nature du cimetière qui se présente comme un espace très personnifié par l'auteure et qui semble appartenir à un monde parallèle ; il représente donc une « spatialité distincte de celle du groupe de référence ¹⁰⁶⁸ ». En effet, le cimetière se présente comme un espace clos se situant dans une dimension régie par la technologie, et où les défunts sont des êtres mi-morts mi-vivants capables de choisir l'outil technologique approprié, pour mettre en scène leur vie précédente :

Depuis quelques années les morts avaient tous leur montage, diaporama, voire court métrage, (...). On voyait le corps s'abîmer, gonfler et s'affaisser, ou parfois, au contraire, le déni restait souverain, les images s'appliquaient à n'être que jeunesse, sourires, vivacité (...) De chaque famille, de chaque vie achevée : une vraie publicité. (...) Des mp3 étaient bien disponibles, mais il ne s'agissait que des pièces sonores ¹⁰⁶⁹.

¹⁰⁶⁵ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.23.

¹⁰⁶⁶ FREUD, S., « L'inquiétante étrangeté », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1976. (1^{ère} édition 1933).

¹⁰⁶⁷ CAILLOIS, R., *Anthologie du fantastique 1*, Paris, Gallimard, 1966, p.7.

¹⁰⁶⁸ PATERSON, J., *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, op. cit., p.29.

¹⁰⁶⁹ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.25-26.

Le deuxième aspect inadmissible est que la narratrice, en tant que personne vivante, se retrouve intégrée au sein de cet espace de la mort et elle est capable de communiquer et d'interroger des morts ; posséder donc un tel pouvoir ne relève sûrement pas d'un « effet de vie¹⁰⁷⁰ » mais plutôt du fantastique. De plus, le texte se présente comme une sorte de monologue ou même de délire qui impressionne le lecteur avec son écriture déconstruite et hâtive. En somme, tout est de l'ordre du fantastique dans l'œuvre de Delaume, et même quand Chloé évoque le cimetière, elle le fait d'une manière familière et tendre en se créant ainsi une image d'une femme qui délire : « Le cimetière est plus beau cette nuit, déserté par la ronde explorée des vivants, par la valse arrosoirs, vases ferreux et fleurs fraîches¹⁰⁷¹ ».

L'aspect fantastique se manifeste donc à travers l'anéantissement des frontières entre deux mondes principalement opposés : le monde des vivants et celui des morts. Delaume arrive pour ce faire à construire l'Autre au-delà des conventions idéologiques de représentation de l'altérité¹⁰⁷², un cas de figure que Janet Paterson présente comme possible voire inévitable :

[C]'est au-delà des systèmes visibles d'opposition, qui régissent la construction de l'Autre, que réside fréquemment la puissance signifiante de l'altérité. Basé sur un rapport oppositionnel, le discours a beau multiplier les stratégies de mise en différence entre le soi et l'Autre, il a beau insister sur l'écart qui les sépare, quelque part dans le texte une vérité se fait entendre : ce qui s'oppose se relie par la force même de la logique binaire. [...] L'Autre en soi, le soi en l'Autre, voilà ce qui régit en réalité la relation identité/altérité dans ses aspects les plus menaçants[...] ou idéalisants [...]¹⁰⁷³.

Dans le cas de Chloé, la non-séparation des deux mondes entraîne son aliénation et présente un aspect menaçant pour sa stabilité mentale. A travers le fantastique, la narratrice tente d'« expérimenter l'ailleurs, [et d'] aller au bout d' [elle]-même¹⁰⁷⁴ », ce que suggère Patrick Sénécal : « Pour aller au bout de soi-même, il faut franchir plusieurs étapes... Chaque étape est une frontière qui nous amène un peu plus loin. Il s'agit de découvrir quelle frontière nous arrêtera... C'est cette frontière qui nous révélera à nous-mêmes¹⁰⁷⁵ ».

¹⁰⁷⁰DARRIEUSSECQ, M., « L'Autofiction n'est pas un genre sérieux », *op. cit.*, p.370.

¹⁰⁷¹DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, *op.cit.*, p.68.

¹⁰⁷² Selon Muriel Briançon « l'altérité se présente essentiellement sous trois formes : extérieure (celle d'autrui), intérieure (la mienne) et épistémologique (ce qui échappe à la connaissance humaine) » citée in BRIANÇON, M., *L'altérité enseignante : D'un penser sur l'autre à l'Autre de la pensée*, Paris, Publibook Université, 2012, p.150. Dans le cas de notre étude à ce niveau l'altérité est pensée comme extérieure : l'altérité-autrui.

¹⁰⁷³ PATERSON, J., *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, *op. cit.*, p.38.

¹⁰⁷⁴SENÉCAL, P., *Aliss*, Québec, Alire, coll. « Fantastique », 2000, p.8.

¹⁰⁷⁵*Ibid.*, p.72.

Delaume a donc tenté de franchir l'étape qui mène au-delà du monde réel pour pouvoir retrouver une vérité qu'on lui a arrachée, avec une révélation tardive, qui l'a projetée dans l'inconnu et l'a dépouillée de son identité. Submergée par la déception et surtout la colère, la narratrice choisit de rompre avec son groupe de référence normatif, représenté par sa famille et la société et d'aller vers une altérité qui se situe au-delà de la conception de l'admissible, celle des morts. Or, cette altérité n'est pas admise dans le sens de la confrontation habituelle du moi et de l'autre qui sont censés s'inscrire dans le même espace de représentation. Delaume refuse donc une représentation objective de l'altérité et préfère la subjectiver et s'intégrer à son groupe de référence, celui des morts vivants. En effet, tous les personnages cités dans *Dans ma maison sous terre* sont ou bien des êtres vivants mais absents (mort symbolique), ou bien des défunts quasiment ressuscités qui parviennent à communiquer avec Chloé. Toutefois, par le biais de l'écriture autofictionnelle, Delaume arrive à instaurer un espace de dialogue entre les deux mondes et à les intégrer dans le même système, une opération que François Hartog qualifie d'intéressante : « Dire l'autre, c'est le poser comme différent, c'est poser qu'il y a deux termes a et b et que a n'est pas b [...]. Mais la différence ne devient intéressante qu'à partir du moment où a et b entrent dans un même système¹⁰⁷⁶ ».

Par ailleurs, même si la narratrice a sciemment brouillé les pistes entre les deux mondes différents, la séparation avec le premier groupe normatif n'est pas totale, l'aliénation ne serait donc pas un processus de rupture absolue. En insérant l'aspect fantastique dans son texte et à travers le jeu entre deux groupes de référence (le monde réel et celui des morts), Delaume montre que l'altérité même si elle est subjective (construite ou reconstruite) est un élément clé dans la constitution d'une identité. De plus, l'altérité subjective, tout comme l'altérité objective est capable d'entraîner le sujet dans une forme d'aliénation même si elle n'est pas totale.

En somme, *Dans ma maison sous terre* est une autofiction qui met en scène une narratrice en plein processus d'aliénation mais qui semble être une nécessité impérieuse pour une unification et une réappropriation totales de soi. L'aliénation chez Delaume se manifeste à travers une dépossession identitaire subie dès l'enfance et ayant atteint son apogée avec la découverte de son statut d'enfant illégitime à un âge adulte. L'espace de

¹⁰⁷⁶HARTOG, F., *Le Miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, op. cit., p. 225.

l'aliénation se projette systématiquement dans le texte de l'auteure-narratrice où elle met en relief son *vel* aliénant et un univers fantastique comme toile de fond à sa narration.

Nous verrons dans le point suivant qu'à l'instar de *Dans ma maison sous terre*, la question de l'identité est également un facteur aliénant dans *Autoportrait avec Grenade*.

IV.3.a. La patrie

Le présent est sur-déterminé [...] il est déterminé
par le passé et il est déterminé par le futur¹⁰⁷⁷.

L'aliénation de l'auteur-narrateur d'*Autoportrait avec Grenade* se manifeste à ce niveau à travers la relation qu'il entretient avec son pays Natal, l'Algérie. Bachi est un écrivain qui s'inscrit dans la vague de l'écriture dite d'« urgence » dénonçant la violence d'une guerre civile qui a déchiré son pays pendant la décennie noire, sa plume ne peut être à cet effet qu'engagée. Quittant l'Algérie en 1997 pour s'installer en France afin de poursuivre ses études de lettres à la Sorbonne, il tente d'inscrire alors « l'ailleurs dans l'ici¹⁰⁷⁸ » au sein de ses œuvres. *Autoportrait avec Grenade* est parsemé de souvenirs nostalgiques de son enfance et de sa jeunesse et également de réflexions sur la situation sociopolitique de son pays.

En effet, à Grenade où il est censé rédiger un livre de voyage qui a comme toile de fond cette ville espagnole, Bachi réoriente son projet littéraire et donne naissance à une autofiction ayant comme arrière-plan la vie de l'auteur. Son présent est alors ancré profondément dans un passé douloureux. La convocation du passé semble, cependant, nécessaire pour une réappropriation complète de soi car comme le souligne Michel de Certeau:

Aucune existence du présent sans présence du passé, et donc aucune lucidité du
présent sans conscience du passé. Dans la vie du temps, le passé est à coup sûr

¹⁰⁷⁷ VALLEE, J., *Conférence à TEDx Bruxelles*, le 22/11/2011, http://www.doublecause.net/index.php?page=Jacques_Vallee.htm (consulté le 12.06.2014).

¹⁰⁷⁸ DOSSE, F., « Michel de Certeau et l'écriture de l'histoire », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, no78, 2003, p. 145-156.

la présence la plus lourde, donc possiblement la plus riche, celle en tout cas dont il faut à la fois se nourrir et se distinguer¹⁰⁷⁹.

Dans *Autoportrait avec Grenade*, Bachi évoque sa ville mythique qui a hanté tous ses écrits « Cyrtha, la ville de mon enfance et de ma jeunesse¹⁰⁸⁰ » où il se remémore des moments de bonheur que le regard d'un enfant naïf lui procurait :

Je me souviens d'un hiver particulièrement rigoureux à Cyrtha où il était tombé de la neige qui disparaît avant d'avoir touché terre(...) je rendais visite à ma grand-mère en revenant de l'école. Elle était occupée à préparer la galette sur un brasero à gaz. Je m'y sentais bien, la douleur froide abandonnait mes articulations, s'éloignait de mon corps. Ma grand-mère était une conteuse qui déroulait les Mille et Une Nuits comme une sorcière, assurée de son pouvoir et de sa force¹⁰⁸¹.

L'enfance chez l'auteur-narrateur était une période sereine « sans violence¹⁰⁸² », et c'est bien la période de jeunesse, où il a été témoin d'un quotidien sanglant en Algérie, qui le marquera à jamais. La violence régnait alors sur le pays en donnant le ton à des esprits déshumanisés :

Les Algériens décidèrent de s'entretuer. La guerre investit Cyrtha l'immémoriale. Sur le champ de bataille la raison des uns égorgéait la raison des autres. On se trucidait pour l'amour de Dieu, de la Liberté, du Bien, du Beau, du Vrai. On assassinait des enfants pour le bonheur universel. Content et heureux, on quittait ensuite cette terre pour se reposer dans les vertes prairies d'Allah¹⁰⁸³.

Les scènes de crimes deviennent, à cet effet, un vécu presque fatal chez les Algériens : « (...) Bentalha ou un autre village en Algérie, je ne sais plus. Des bébés égorgés, enfournés dans des cuisinières. Une femme enceinte a été éventrée, le fruit de ses entrailles arraché puis découpé à la hache¹⁰⁸⁴ ». Cette violence a engendré des âmes perdues et dépourvues du sens de la vie : « Ma vie en Algérie m'a rendu amer¹⁰⁸⁵ ». À l'instar de tout le peuple algérien, l'auteur-narrateur était pris de désolation, d'amertume et de souffrance :

(...) je souffrais de voir danser la déesse de la violence. Ces courtes années m'ouvrirent pourtant les yeux sur le monde. Depuis je me méfie des grands idéaux, des promesses de changement, de la vertu en politique. J'ai une vision

¹⁰⁷⁹ CERTAU (de), M., cité in DOSSE, F., « Michel de Certeau et l'écriture de l'histoire », *op. cit.*

¹⁰⁸⁰ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, *op. cit.*, p.21.

¹⁰⁸¹ *Ibid.*, p.20.

¹⁰⁸² *Ibid.*, p.20.

¹⁰⁸³ *Ibid.*, p.94.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, p.63.

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*, p.103.

du monde pessimiste, sombre ; de la destinée humaine, je devine la course vers le néant¹⁰⁸⁶.

La première étape d'aliénation, *l'objectivation*, se résume justement dans ce contexte sociopolitique du pays de l'auteur-narrateur. En effet, tous les Algériens, y compris Salim, se retrouvent réduits à de simples objets : leur anéantissement sauvage ne sera donc qu'un simple détail parmi d'autres : « oubliés les six cents morts de la veille. L'actualité prime. Un évènement chasse l'autre. J'éclate de rire. Pardonnez moi, bonne gens, je ne peux plus m'empêcher de rire¹⁰⁸⁷ ». Le rire chez Bachi est une manière ironique de témoigner de l'absurdité de la vie et de la déshumanisation du monde face au terrorisme : « ces paysans qui ne dorment plus, ne vivent plus et que l'on massacre allègrement¹⁰⁸⁸ ». L'auteur-narrateur entame alors la deuxième étape de son aliénation, celle du *dessaisissement*, car banaliser la vie et s'ériger en un monstre humain, c'est donc se détacher de son humanité et devenir étranger à soi-même. En effet, l'Algérie connaît une aliénation collective où l'étrangeté s'insère au sein des membres de la même famille : le père ne reconnaît plus son fils devenant un bourreau, le fils ne reconnaît plus son père capable de lui arracher la vie ; tous s'entremêlent dans un univers cauchemardesque.

Afin de fuir l'aliénation totale, l'auteur-narrateur décide de quitter cette « vieille Algérie qui finissait dans le drame, la confusion et le sang¹⁰⁸⁹ » et il s'installe en France. Dépossédé d'une vie paisible au sein de son pays, et exilé, Salim se sent encore dépossédé de son droit de résister à la violence qui étranglait son peuple : « (...) J'ai foutu le camp. Déserté. Toute résistance est maintenant ridicule. Une posture, rien de plus. Certains en vivent. Ils se pavanent dans des peaux de serpent. A l'inverse des reptiles, eux n'en changent plus¹⁰⁹⁰ ». L'auteur-narrateur condamne donc son propre repliement et s'auto-interdit toute prétention à défendre les siens, mais il ne peut s'empêcher de dénoncer le pouvoir de son pays incapable de protéger son peuple :

Les nôtres ne font rien. On dit même que le président actuel- je ne le nommerai pas- pris en tenaille par les militaires et les islamistes, subit le chantage de son état-major, décidé à ne plus intervenir pour empêcher la tuerie. C'est ainsi que ce fait la politique en mon beau pays¹⁰⁹¹.

¹⁰⁸⁶BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.129.

¹⁰⁸⁷*Ibid.*, p.64.

¹⁰⁸⁸*Ibid.*, p.64.

¹⁰⁸⁹*Ibid.*, p.35.

¹⁰⁹⁰*Ibid.*, p.103.

¹⁰⁹¹*Ibid.*, p.64.

Salim condamne donc la politique de son pays au risque d'être considéré comme la « mauvaise conscience » des siens et il explique son point de vue comme suit :

On me reproche peut-être cela. Je suis la mauvaise conscience des miens. Je ne crois pas en l'innocence. Je n'y ai jamais cru. Ma vie en Algérie m'a rendu amer. On ne peut à la fois s'attaquer à une junte et quémander l'aide des militaires. On ne peut se battre contre un système et fermer les yeux sur les agissements de ses responsables sous prétexte qu'ils nous protègent des intégristes. De plus, l'islamisme est leur enfant naturel, leur allié objectif¹⁰⁹².

Selon l'auteur-narrateur, les gens au pouvoir de son pays sont les seuls responsables de l'histoire sanglante qu'a connue l'Algérie. Etant une plume engagée, Bachi se voit donc dans l'obligation de dénoncer les abus de ce pouvoir, quand-bien-même il condamne son propre départ en France.

Le deuxième aspect de l'aliénation transparaît dans l'acculturation que vit l'auteur-narrateur, tiraillé entre deux langues et deux pays. En effet, très jeune et au sein de son pays natal, Salim connaît un premier vacillement entre deux langues : l'arabe et le français ; il en témoigne ainsi dans son récit :

J'ai appris à parler et à écrire en arabe pendant ces années d'école algérienne, ensuite j'ai tout oublié en entrant à l'école française. (...) je ne percevais pas l'utilité de la langue arabe telle qu'elle était enseignée. Dans la cour même de l'école, puis dans la rue, on parlait l'algérien, étrange arlequin de trois ou quatre langues ; à la maison avec mes parents, le français¹⁰⁹³.

Pendant son enfance, Salim se retrouve plutôt face à trois langues : l'arabe classique appris à l'école qu'il oublie vite en intégrant l'école française où il apprend le français qui est aussi sa langue maternelle. De plus, il parle l'algérien qui est une langue dialectale et la langue de communication en Algérie. Cependant, la langue française prend le dessus sur les autres langues chez l'auteur-narrateur qui éprouve une incapacité à approcher sa culture arabo-musulmane avec une autre langue différente du français : « J'ai bien essayé de lire les *Mille et Une nuits* dans le texte ; mais rien n'y fit, c'est dans Galland et Mardrus que je puisais le miel de l'enchantement de l'Orient. (...) mon rapport à la culture musulmane

¹⁰⁹² *Ibid.*, p.103.

¹⁰⁹³ *Ibid.*, p. 127 -128.

s'est fait par l'entremise de la langue française¹⁰⁹⁴ ». D'ailleurs, cette situation engendre chez lui un sentiment contradictoire qu'il explique ainsi :

Lorsque j'écris, aujourd'hui, c'est animé d'un double sentiment : l'impression de trahir le monde qui m'a vu naître en ne l'habillant pas avec son langage, mais aussi le sentiment de lui offrir un trésor inestimable dont je suis un des dépositaires pour un temps déterminé et court¹⁰⁹⁵.

Écrire en français, chez l'auteur-narrateur, est donc vécu comme une trahison à l'égard de son pays où la langue arabe constitue l'un des piliers de l'identité nationale, mais cette culpabilité n'est pas totale car en tant qu'écrivain ayant un succès international, il ne peut être que la fierté de son pays.

L'aliénation de l'auteur-narrateur se manifeste à travers l'étrangeté qu'il éprouve face à la langue de son pays, l'arabe, mais surtout à travers le sentiment contradictoire qu'il ressent pour la langue française : « J'aime tout autant que je la déteste la langue de mes romans. Je veux la malmener et lui faire dans un même mouvement, dégorger ses splendeurs. Comme Ali Baba, je suis un piège dans une caverne bourrée de lumière¹⁰⁹⁶ ». L'exil vécu au sein de la langue rappelle le thème favori de la génération de Kateb Yacine déclarant : « Ainsi, avais-je perdu tout à la fois ma mère et son langage, les seuls trésors inaliénables et pourtant aliénés !¹⁰⁹⁷ », ou encore l'exclamation de Malek Hadad : « La langue française est mon exil¹⁰⁹⁸ ». Il est ainsi évident que Salim vit un état d'aliénation culturelle dont le processus est bien explicité par le sociologue Marc-Adélar Tremblay :

Que se passe-t-il durant le processus d'aliénation culturelle ? S'identifiant plus ou moins intensément à la culture dominante, l'emprunteur apprécie d'une manière positive certains éléments et ensembles d'éléments de cette culture. Conséquemment, il prend ses distances vis-à-vis de son groupe d'appartenance et désavoue certains patrons culturels longuement éprouvés par ses prédécesseurs¹⁰⁹⁹.

L'auteur-narrateur prend ainsi de la distance vis-à-vis de son groupe d'appartenance en refusant par exemple l'acquisition de la langue arabe ayant pour motif son inutilité : « Je ne percevais pas l'utilité de la langue arabe telle qu'elle était enseignée¹¹⁰⁰ » ; et tout en

¹⁰⁹⁴ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p. 128.

¹⁰⁹⁵ *Ibid.*, p. 128.

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*, p.129.

¹⁰⁹⁷ KATEB, Y., *Le polygone étoilé* (1958), Paris, le Seuil, 1997, p.181-182.

¹⁰⁹⁸ HADDAD, M., cité in CHAULET-ACHOUR, Ch., *Anthologie de la littérature française de langue française*, Paris, Bordas, 1990.

¹⁰⁹⁹ TREMBLAY, M.-L., « Les constructions parallèles de l'identité québécoise et l'acculturation », *Mémoires de la Société Royale du Canada*, 4e série, tome 17, Ottawa, 1979, p. 78.

¹¹⁰⁰ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p. 127 -128.

désapprouvant le système sociopolitique de son pays, il apprécie la liberté et la valeur que l'occident accorde, selon lui, à la vie humaine : « (...) mais voilà ailleurs, ailleurs on n'ignore pas que la vie a un prix. Ils l'ont tous dit, là-bas, de l'autre côté de la mer, ils l'ont tous dit, les hommes civilisés. Ils connaissent et apprécient à sa juste valeur la vie d'un être humain ¹¹⁰¹ ». Le protagoniste d'*Autoportrait avec Grenade*, acculturé, discrédite donc des composantes élémentaires de sa culture d'origine en faveur de la culture d'adoption, mais l'aliénation culturelle engendre chez lui « une inquiétante étrangeté ¹¹⁰² » :

Je l'ai toujours été pourtant, étranger. Etranger en son pays, comme le dit si bien Villon, étranger en France où je vis depuis huit ans, étranger à moi-même enfin, me comprenant peu, m'interrogeant trop. C'est pourtant en France que je me sens le mieux, en dépit des tracasseries administratives qui m'attendent chaque année ¹¹⁰³.

Le mal-être de Salim découle de son tiraillement entre deux cultures et deux pays différents. Il se sent étranger en son pays car l'acculturation d'un individu émane de la coexistence et de la superposition de deux référents culturels différents, voire opposés, dans son esprit : même si l'auteur-narrateur réside en Algérie, son raisonnement est cependant imprégné de la culture occidentale. De plus, en rejoignant la France, le même sentiment de malaise n'a pas quitté l'auteur-narrateur car son acculturation est un phénomène qui s'explique par le passé historique qui a réuni les deux pays (l'Algérie et la France) ; il explicite son cas comme suit : « Je peux affirmer que je suis un des derniers avatars de l'acculturation coloniale. Je suis assez fier de cet accident historique, même si la littérature et la langue arabes me fascinent et m'enchantent pour le haut degré de poésie qu'elles ont atteint par le passé ¹¹⁰⁴ ». En effet, Salim Bachi fait partie de la dernière génération qui a subi l'acculturation coloniale. Le colonialisme, en Algérie, a causé « une rencontre-choc » entre deux cultures différentes voire même contradictoires, l'une autochtone, dominée (la culture berbéro-arabe), et l'autre dominante et adoptive (la culture française). L'incompatibilité des deux cultures supposait que l'une devait englober l'autre :

Il y a donc pas eu juxtaposition mais plutôt une superposition imposée de la culture étrangère à la culture autochtone qui devait être bannie de toutes les mémoires et dont l'existence même était contestée par le colonisateur. L'intellectuel maghrébin était condamné à observer sa douloureuse métamorphose, à constater amèrement comment son « je » devenait de plus en plus « autre » comment l'abîme entre lui et les siens, non affectés par l'acculturation intense qu'il subissait, se creusait un peu plus chaque jour et

¹¹⁰¹ *Ibid.*, p.64.

¹¹⁰² FREUD, S., « L'inquiétante étrangeté », *op. cit.*

¹¹⁰³ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, *op. cit.*, p.16.

¹¹⁰⁴ *Ibid.*, p.128.

devenait de plus en plus difficile à franchir, comment il devenait étranger à son clan, à sa religion, à ses traditions et aussi étranger à lui-même¹¹⁰⁵.

Par ailleurs, l'aliénation culturelle de Salim a engendré chez lui des questionnements révélant son déchirement identitaire : « La France est-elle ma patrie ? Mon passeport atteste le contraire. Les tracasseries administratives aussi. Mais je demeure un étranger paradoxal. Mon travail, ma vie, se conjuguent à présent au français¹¹⁰⁶ ». Le paradoxe culturel est ainsi au cœur de la quête identitaire chez l'auteur-narrateur : effectivement c'est en France qu'il a connu le succès et la liberté, cependant, son enfance et sa jeunesse sont colorées de souvenirs typiquement algériens et qu'il revendique fièrement : « Pour rien au monde, je n'échangerais ma jeunesse en Algérie. Je n'y connu pas l'éveil des sens, les premiers émois de l'adolescence, rien de telle dans cette société rigide ; et puis une grande timidité retenait mes élans¹¹⁰⁷ ». L'auteur-narrateur estime donc que son statut d' « étranger paradoxal » ne le fait pas sombrer dans l'assimilation culturelle mais tout au contraire, cela renforce sa lucidité : « L'exilé se trompe souvent ; une femme, une famille ne remplacent jamais un pays perdu. Il faut tenir aux nostalgies de sa jeunesse, les entretenir comme un feu, de crainte qu'elles ne s'éteignent et ne le plongent dans les ténèbres¹¹⁰⁸ ».

Donc, l'aliénation culturelle est d'abord un point de déclenchement d'une quête identitaire engendrant un dur processus de découverte de soi qui tente d'atteindre une réappropriation (partielle ou totale) de soi. L'aliénation est donc, comme le soutient Issac Yetiv : « ce phénomène statique qui conclut la crise d'identité c'est en quelque sorte "le dénouement" de la tragédie de l'hybride¹¹⁰⁹ ».

L'aliénation chez Bachi est un élément très révélateur de l'état d'un personnage en pleine quête identitaire, perdu dans son dédale subjectif, il s'interroge, se remet en question, creuse le passé et scrute l'inconnu. L'aliénation chez l'auteur d'*Autoportrait avec Grenade* est un phénomène inéluctable pour une génération qui a connu le pire : il a été témoin d'une guerre civile qui a ravagé son pays et un spécimen d'exilé volontaire et inconsolable. Etre aliéné n'est pas un phénomène que Bachi découvre, mais plutôt un vécu

¹¹⁰⁵ YETIV, I., « L'aliénation dans le roman maghrébin contemporain », in *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, 1974, Volume 18, Numéro 1, p. 150.

¹¹⁰⁶ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.125.

¹¹⁰⁷ *Ibid.*, p.129.

¹¹⁰⁸ *Ibid.*, p.143.

¹¹⁰⁹ YETIV, I., op. cit., p.152.

à réaliser, à supporter et à investir dans la reconstruction et la réappropriation de soi dans *Autoportrait avec Grenade*.

Conclusion

En somme, l'aliénation se manifeste, dans notre corpus, à travers divers niveaux chez chaque auteur autofictionnaliste : la société comme facteur aliénant chez Arcan, la famille et l'écriture chez Delaume et l'acculturation et le métier d'écrivain chez Bachi. Cependant, l'aliénation se révèle souvent sous forme d'auto-aliénation que les auteurs provoquent et/ou amplifient pour une meilleure reconstruction d'une identité en crise. Dans ce sens Schaff explique le rapport qui lie l'individu aux institutions sociales qui l'entraînent inéluctablement dans un processus d'auto-aliénation :

Le problème de l'aliénation concerne le rapport de l'individu avec la société ainsi qu'avec les divers *produits* de l'homme comme homme social. (...) Partant donc de l'activité sociale des hommes et de leurs rapports sociaux, il nous faut différencier –suivant en cela Marx- le phénomène de l'objectivation, de la réification de l'activité humaine ainsi que le phénomène de l'aliénation de ses produits, donc l'activité humaine elle-même et enfin de l'homme en tant que tel, l'auto-aliénation¹¹¹⁰.

Il est vrai qu'on oppose souvent aliénation et indépendance : une personne n'acquiert son indépendance que quand elle parvient à suivre et à appliquer ses propres règles. Ce sentiment de liberté émane d'une volonté de l'individu de se débarrasser des pressions externes et de suivre sa propre logique. Cependant, l'individu se sent aliéné (empêché d'être soi-même) lorsqu'il est influencé par des forces étrangères, le forçant parfois à penser ou à agir selon des lois qui le dépassent : sa capacité d'autodétermination est alors en péril. D'ailleurs, certaines institutions telles que la société, la famille et l'école sont souvent jugées comme aliénantes, car elles imposent à l'individu des normes préétablies qu'il doit absolument suivre, mais qui ne correspondraient pas forcément à sa volonté ou à sa vision des choses. Dans ce sens, toute rencontre pourrait entraîner une forme d'aliénation et peu importe son ampleur. Ainsi, la relation avec autrui, contribuant à la constitution de la personnalité et à l'épanouissement de l'individu pourrait se montrer destructrice et aliénante.

Toutefois, l'aliénation n'est pas synonyme de dépendance, elle se produit plutôt quand la dépendance se confond avec l'étrangeté. Notre corpus autofictionnel met en scène des auteurs-narrateurs à l'épreuve de l'aliénation qui est loin d'être un phénomène négatif mais plutôt un processus de déconstruction/ reconstruction de soi.

¹¹¹⁰SCHAFF, A., *Le marxisme et l'individu*, Paris, Armand Colin, 1968, p.119-120.

Chapitre II : L'auto- engendrement à travers la figure du double

Chapitre II : L'auto-engendrement à travers la figure du double

Introduction

Compte tenu du postulat de J. Lacan : « l'inconscient est structuré comme un langage »¹¹¹¹, l'autofictionnaliste manifeste ses douleurs et ses émois à travers les différents procédés littéraires mis en œuvre. En effet, l'écriture analytique lui sert de tremplin pour se ramener vers soi. Les sensations de déchirement qui refusent de le quitter se laissent voir par le truchement du procédé du dédoublement, procédé qui l'aide également à se protéger contre l'effondrement de son moi dans le dessein de réussir à se le réapproprier. La page écrite est donc le divan sur lequel s'allonge l'autofictionnaliste pour mener à bien sa propre analyse, il en est l'analyste et l'analysant. De par la création des différents doubles, l'autofictionnaliste atteste de sa bipolarité en tant que sujet souffrant et il se donne à voir aussi en tant que sujet aliéné par « l'inquiétant familier » présent en lui. De plus, ses doubles sont également l'expression d'un vouloir profond de se créer une nouvelle existence conforme au désir de l'autofictionnaliste, existence nourrie essentiellement de son vécu propre et modelé par cette langue soumise à son imagination. L'auto-engendrement est donc une des manifestations majeures de l'inconscient de l'autofictionnaliste, inconscient qui tend vers la libération à travers la réintégration du moi et donc l'aboutissement à une nouvelle forme d'unité.

I. Qu'est-ce que l'auto-engendrement ?

L'auto-engendrement se définit en tant que processus majeur grâce auquel le sujet créateur se donne à lui-même ses propres origines dans le dessein de réaliser, par le truchement d'un projet littéraire, une réappropriation de soi. Ce faisant, l'œuvre littéraire se donne à lire comme un espace au sein duquel l'auteur réussit à se produire sans pour autant qu'il y ait besoin de parents géniteurs; il est à cet effet, « produit et producteur de l'œuvre », donc objet de sa propre création.

¹¹¹¹ LACAN, J., *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p.449.

Etant basé sur la logique du même, autrement dit de l'identique, l'auto-engendrement laisse voir ce sujet qui s'auto-génère en faisant naître de ce même sujet un autre qui lui est identique et indifférencié dans une tentative inavouée d'échapper à l'aliénation, ou à la naissance d'un soi différent.

Force est de dire aussi que ce processus d'auto-engendrement, à la suite duquel naît ce même, est loin de prétendre laisser ce sujet-créateur vierge et intouché dans la mesure où le moi est bouleversé voire même restructuré car : « Prise dans son sens le plus littéral, l'idée d'un auto-engendrement a bien sûr pour effet de venir bouleverser de fond en comble les assises mêmes de la subjectivité, en plaçant le sujet en lieu et place de l'origine qui, au lieu de le précéder, de le déborder et de lui échapper, viendrait à lui appartenir en propre¹¹¹²».

Il faut admettre, par ailleurs, que cet acte créateur relève de l'absurde notamment s'il constitue pour le sujet-créateur une opportunité d'avoir une nouvelle existence, une réappropriation de soi, à travers laquelle, il parvient à percer d'autres mystères que recèle la vie. Rémy Gagnon explique dans cet ordre d'idées que : «malgré l'absurdité du geste, Bataille ne pourra s'empêcher de voir dans l'acte créateur un passage essentiel vers le monde, vers la vie, vers un soi-même insaisissable¹¹¹³».

Toute création, en l'occurrence le processus d'auto-engendrement, se veut alors une tentative renouvelée pour accéder au sens de la vie, tentative où le sujet-créateur joue à la fois le rôle de l'analyste et de l'analysant car : « La totipotentialité [auto-engendrement] concerne surtout des êtres dont la souffrance est de ne pas se sentir exister. L'objet de leur fantasme totipotentiel est de s'auto-crée, afin de naître. »¹¹¹⁴

Cela est sous-jacent également à l'idée que ce processus créateur est l'expression d'une souffrance vécue par le sujet-créateur, l'écrivain en l'occurrence, souffrance qu'il traduit par les mots. Il va sans dire aussi que l'écrivain qui s'auto-crée vise dans son texte à se libérer de ses tourments au lieu d'y sombrer ; ce faisant ce sujet créateur va, à travers son propre texte et son histoire intime, à la rencontre non pas de ses souffrances d'antan mais plutôt d'un nouveau plaisir de vivre étant donné que : « [la création] peut précéder la

¹¹¹² BERNIER, F. (dir.), *Créatures. Figures esthétiques de l'auto-engendrement*, Québec, Nota Bene, coll. «Nouveaux Essais Spirale», 2012, p.10.

¹¹¹³ *Ibid.*, p.56.

¹¹¹⁴ BIZOUARD, E., *Le cinquième fantasme : Auto-engendrement et impulsion créatrice*, Paris, PUF, 1995, p. 23.

création, elle peut lui succéder, elle peut également bloquer sa possibilité. L'instant créateur, lui, est joie pure. »¹¹¹⁵

Par cet auto-engendrement, l'autofictionnaliste qui soumet son vécu au filtre de la langue dans tous ses états, fait valoir non seulement sa propre joie mais il donne à lire ce que R. Barthes appelle « le plaisir du texte ».

En effet, le dédoublement fait partie intégrante des stratégies d'auto-création auxquelles l'autofictionnaliste, en tant que sujet-créateur, fait appel pour accéder à la réappropriation de soi. Grâce au le dédoublement, l'autofictionnaliste s'offre un regard distant et pluriel par le truchement des différents doubles de son moi qu'il se crée dans l'espace narratif, doubles qui laissent voir un moi fragmenté mais qui atteint l'unité, « la joie pure ».

II. Écriture et auto-engendrement

On ne trouve la lumière réelle que dans l'écriture en profondeur, la ou les lois générales commandent les phénomènes particuliers aussi bien dans le passé que dans l'avenir¹¹¹⁶.

L'écriture est l'espace opportun pour un auto-engendrement car elle assure, à travers la liberté conférée par l'imaginaire, un écart par rapport à soi et donne à l'auteur un pouvoir de créateur grâce à la symbolique des mots qui arrive à le projeter au-delà du déterminisme et des contingences. Cependant, l'écriture autofictionnelle offre un espace plus favorable au fantasme d'auto-engendrement, car le moi est exposé sans fards au sein de l'écriture et la fictionnalisation de soi n'est assurée qu'à travers la langue comme le confirme Doubrovsky : « Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau ¹¹¹⁷ ». La langue est donc le premier instrument qui opère un premier détachement par rapport au moi, Romain Gary, dans *Pseudo*, explique à juste titre comment un écrivain manipule la langue pour répondre à un besoin psychique et prendre de la distance par rapport à certaines réalités et expériences :

¹¹¹⁵ *Ibid.*, p. 24.

¹¹¹⁶ PROUST, M., *Sur la lecture*, Paris, Librio, 2001.

¹¹¹⁷ DOUBROVSKY, S., *Fils*, *op. cit.*, 4ième de couverture.

Je vous ai déjà dit ou peut-être pas, car cela revient au même, que j'ai fait des études de linguistique, afin d'inventer une langue qui m'eût été tout à fait étrangère. Cela m'aurait permis de penser à l'abri des sources d'angoisse et des mots piégés, et des agressions intérieures et extérieures, avec preuves à l'appui¹¹¹⁸.

Gary y défend donc l'idée stipulant qu'un auteur qui s'investit dans son écriture pourrait s'inventer une identité et s'auto-engendrer. Dans le même sens que Gary, Derrida pousse sa réflexion jusqu'à considérer le langage comme entité indépendante de son auteur agissant sans son consentement : « Le texte produit un langage à lui, en lui, qui tout en continuant à travailler à travers la tradition, surgit à un moment donné comme monstre, une mutation monstrueuse sans tradition ou modèle normatif¹¹¹⁹ » ; Derrida évoque également la possibilité d'une renaissance avec et au sein de l'écriture, une sorte d'autoreproduction qui tend vers l'autonomie en ayant sa propre structure. Selon Derrida, le texte pourrait être rompu à un moment donné de sa production par ses propres mécanismes et donner naissance à un *monstre* qui ne serait, selon Lacan, que la manifestation de son propre inconscient : « L'inconscient est structuré comme un langage¹¹²⁰ ». L'inconscient du sujet surgit ainsi comme force motrice de la production littéraire générant de la signifiante ainsi que le remarque Bernard Henri Lévy : « la littérature n'est pas l'émanation d'un sujet. Mais (...) c'est le sujet qui est l'émanation de la littérature¹¹²¹ ».

Cependant, il ne faut pas perdre de vue que le sujet lui-même se définit par rapport au besoin qui l'alimente comme le fait remarquer Lacan :

Ce sujet n'est pas autre chose que le sujet du besoin car c'est ce qu'il exprime dans la demande. Tout mon point de départ consiste à montrer cette demande du sujet qui est, du même coup, profondément modifiée par le fait que le besoin doit passer par le défilé du signifiant¹¹²².

Le besoin du sujet autofictionnel est avant tout d'ordre existentiel, ce qui se manifeste à travers une manipulation particulière du signifiant et des signifiés. Au sein d'un espace autofictionnel hybride où l'inconscient est maître absolu du sens, l'autofictionnaliste varie ainsi ses exercices de langue afin de déconstruire et de reconstruire, sans cesse, le sens de

¹¹¹⁸ GARY, R., *Pseudo*, Paris, Mercure de France, « Folio », 1976, p. 49.

¹¹¹⁹ DERRIDA, D., *Points de suspension*, Paris, Galilée, 1992, p. 398.

¹¹²⁰ LACAN, J., *Autres écrits*, op. cit., p.449.

¹¹²¹ LEVY, B. H., « Propos sur Romain Gary », *Magazine littéraire*, n°487, juin 2009, p. 52.

¹¹²² LACAN, J., « Le désir et son interprétation », Séminaire VI, 19 novembre 1958.

son existence car « l'homme est plus que ce qui lui arrive¹¹²³ ». Selon Lacan seul le langage peut définir le sujet en tant que tel :

De nos jours, au temps historique ou nous sommes de formation d'une science, que l'on peut bien qualifier d'humaine, mais qu'il faut bien distinguer de toute psychosociologie, à savoir la linguistique, dont le modèle est le jeu combinatoire opérant dans sa spontanéité, tout seul, d'une façon présubjective, c'est cette structure qui donne son statut à l'inconscient. C'est elle en tout cas qui nous assure qu'il y a sur le thème de l'inconscient quelque chose de qualifiable, d'accessible et d'objectivable¹¹²⁴.

De plus, avec les progrès des sciences sociales telles que la psychanalyse il est maintenant connu que le sujet est incapable de cerner une réalité dans ses différentes dimensions, c'est-à-dire que posséder un savoir absolu et exhaustif relève de la pure illusion ; le sujet connaît alors ce que la psychanalyse appelle le manque à être¹¹²⁵ entraînant ainsi une fissure entre les catégories de l'imaginaire et de la réalité et instaurant le réel dont parle Lacan : « Ce qui ne cesse pas de ne pas s'écrire¹¹²⁶ ». Le retentissement de ce phénomène peut se lire au niveau de l'écriture où l'auteur fait appel à plusieurs mécanismes scripturaux pour mettre en exergue le clivage du moi et tenter de reconstituer profondément et inconsciemment son identité. Dans cet espace d'un savoir relatif la question du rapport à soi et de l'identité se présente de façon fantomatique, et évanescence et « elle se révèle dans le travail même de l'écriture, sa mise à distance et son rapport au corps, à l'organique, à l'origine et à la réapparition du sens. Un rapport original au phonème que la création réactive, mettant en jeu un phénomène monstrueux, hors norme, de renaissance au langage¹¹²⁷ ».

Chez le sujet autofictionnel le sens ne sera pas alors dans l'évènement ponctuel mais dans la poursuite de ce sens enfoui dans l'immensité de son intériorité où règne un moi souverain, ce que décrit Freud : « On peut je crois sans peine, reconnaître ce qui se traduit ici : c'est sa majesté le moi, héros de tous les rêves diurnes comme de tous les romans¹¹²⁸ ». L'écriture permet donc la création d'une nouvelle identité narrative capable de tracer

¹¹²³ GARY, R., *La Promesse de l'aube*, Paris, Gallimard, 1960, p. 251

¹¹²⁴ LACAN, J., *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 24.

¹¹²⁵ Le manque à être renvoie au sentiment d'appréhension de l'identité que ressent le sujet face à l'inconnu et au non savoir.

¹¹²⁶ LACAN, J., *Le séminaire, Livre XX. Encore*, op. cit., p. 87.

¹¹²⁷ BARRERE, S., « Romain Gary, si ' JE est un autre ' qui est-IL ? », *Loxias44.*, mis en ligne le 15 mars 2014, art. en ligne : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7727>. (Consulté le 10.05.2015).

¹¹²⁸ FREUD, S., « La création littéraire et le rêve éveillé », In *Essais de psychanalyse appliquée*, op. cit.

un destin ou d'en éluder un autre en se révoltant contre une vision totalitaire de soi. Ainsi, se crée au sein du texte une identité narrative aux contours parfois flous supplantant la première identité et allant jusqu'à se définir comme l'unique identité, nous assistons alors à une forme d'auto-engendrement.

L'auto-engendrement est cependant caractérisé par une forme de destructivité se manifestant à travers l'écriture pour rompre avec une réalité très mal vécue. Cette destructivité est constamment investie dans l'écriture pour assurer un processus de désaliénation car

(...) dans cet exercice négatif de coupure à rebours des liens, l'écrivain revit l'impensé ou l'impensable lié à l'absence de l'objet, retrouve le sentiment de chute (crainte de l'effondrement des expériences agonistiques primaires) et, dans cette chute, pour le plus "positif", découvre un élan pour un rebond (une nouvelle histoire de résurrection pour ceux qui en ont les moyens narcissiques). Pour le plus négatif, sombre dans le nihilisme (une belle histoire masochique pour les possesseurs d'un narcissisme du pauvre)¹¹²⁹.

Toutefois, l'auto-engendrement n'est pas le résultat d'un narcissisme mégalomane mais il est plutôt la conséquence d'un fantasme inconscient, fantasme indispensable pour la survie d'un être fragile ravagé par des déferlantes de réalités insoutenables.

L'écriture est ainsi, pour l'auteur, l'outil de prédilection d'une renaissance inconsciente mais nécessaire à un sujet en crise. L'auto-engendrement est la phase finale d'un processus contradictoire, à la fois, d'aliénation et de désaliénation chez le sujet autofictionnel. Nous verrons, à travers notre analyse de la figure du double au sein de notre corpus, comment le dédoublement met en scène les trois phases de l'aliénation pour ainsi arriver à un auto-engendrement qui n'est qu'une stratégie de désaliénation. L'auto-engendrement dépasserait donc toutes les limites d'une identification et se définit comme une puissance créative d'exploration de soi dans une optique de la poursuite du sens d'une existence.

III. Les figures du double et du dédoublement

¹¹²⁹ CORCOS, M., « Les étapes mutatives de la création littéraire remémoration, dépression, auto-engendrement », *L'information psychiatrique* 2007/3 (Volume » 83), p. 219-228, art. en ligne : <http://www.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2007-3-page-219.htm>. (Consulté le 12.02.2012).

L'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature.
Baudelaire : *De l'essence du rire*.

Le thème du double n'est pas un thème nouveau dans la littérature, il a été d'abord exploité comme toile de fond dans plusieurs écrits : dans la mythologie Antique (*Les Métamorphoses d'Ovide*), dans le théâtre Shakespearien (*La nuit des rois*, *La comédie des erreurs*), et ce n'est qu'au XIX siècle avec le romantisme, qu'il voit le jour avec le genre romanesque¹¹³⁰.

Le dédoublement est souvent le produit de « la confrontation surprenante, angoissante, surnaturelle de la différence et de l'identité¹¹³¹ » et représente « la propension de l'esprit à penser selon un système binaire¹¹³² ». Il est souvent associé à la duplicité et aux oppositions de l'extérieur/intérieur, du dehors/dedans et du mal et du bien. En effet, « les deux domaines du bien et du mal (...) composent et divisent assez généralement la nature de l'homme en sa dualité¹¹³³ » et l'entraîne dans ce que Baudelaire appelle « la double postulation¹¹³⁴ ».

Il ne faut pas perdre de vue que la duplicité est une réalité psychique souvent ressentie par des personnes traversant des périodes difficiles dans leur existence et parfois elle peut même paraître faire partie de la nature humaine comme le déclare Pascal : « Cette duplicité de l'homme est si visible qu'il y en a qui ont pensé que nous avons deux âmes...¹¹³⁵ », ou encore Saint Paul affirmant :

¹¹³⁰ WANDZIOCHE, M., « Le double du héros dans la littérature fantastique », in PEROUSE, G.-A.(dir.), *Double et dédoublement en littérature*, p.203, disponible en ligne : https://books.google.fr/books?id=SebHsScoOvgC&pg=PA251&lpg=PA251&dq=le+double+et+le+d%C3%A9doublement+en+litt%C3%A9rature&source=bl&ots=2qEh_s1sGF&sig=UcWC7dmySuPQzK7hccrmqLg6rRg&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwiEsoekk6TKAhXEwBQKHddzBeQQ6AEILTAC#v=onepage&q=le%20double%20et%20le%20d%C3%A9doublement%20en%20litt%C3%A9rature&f=false (consulté le 11.10.2013).

¹¹³¹ JOURDE P. et P. TORTONESE, *Visage du double. Un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1996, p.15.

¹¹³² *Ibid.*, p.3.

¹¹³³ STEVENSON, R. L., *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de M. Hyde*, Rééd. *Chefs-d'œuvre du Roman Fantastique*, Cercle du Bibliophile, 1968, p.115.

¹¹³⁴ « Il ya dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. » in *Mon Cœur Mis à Nu*, XI, *Œuvres complètes*, Pléiade, p.682.

¹¹³⁵ PASCAL, B., *Pensées*, Ed. Brunschvicg, n°430 et 47, 1974.

Mon Dieu, quelle guerre cruelle !
Je trouve deux hommes en moi...¹¹³⁶

Sartre va jusqu'à se demander si nous ne sommes pas notre propre double :

Mais que sommes-nous donc si nous avons l'obligation constante de nous faire être ce que nous sommes, si nous sommes sur le mode du devoir être ce que nous sommes ?¹¹³⁷

La réalité de l'éclatement du moi ne contredit pas les études en psychanalyse. En effet, Philippe Guillemant, par exemple, affirme qu'« il existe des degrés de conscience très distincts¹¹³⁸ », et John Baines parle d'un *Je inférieur* :

Le « Je supérieur » est parfaitement intégré et possède une unité indivisible; le « Je inférieur » est divisible entre d'innombrables petits « Je » qui sont faiblement intégrés. Le « Je inférieur » est celui qui est projeté en d'innombrables parties, chacune suivant un courant d'activité mentale différent. Le « Je supérieur » est le « Je » de la concentration mentale, pleinement conscient du moment présent¹¹³⁹.

Le *Je inférieur* semble évoluer dans l'univers de l'inconscient, or, John Baines affirme que « le “je inférieur” est suffisant pour agir dans la vie normale, de sorte que les années peuvent passer sans qu'on ne soit jamais en contact avec le “Je supérieur”. Le vrai “Je”, tel que défini dans ce travail, est un “Je capitalisé”; c'est le “Je Supérieur”; le produit de l'apprentissage réfléchi conscient de l'individu¹¹⁴⁰ ». Donc, le *Je inférieur* est un *Je* qui s'éclate en plusieurs parties mais qui arrive quand même à garder son unicité et à mener une existence ordinaire.

Quant à Freud, il évoque « l'inquiétante étrangeté » que suscite le double chez le sujet, une étrangeté qui « prend naissance dans la vie réelle lorsque des complexes infantiles refoulés sont ranimés par quelque impression extérieure, ou bien lorsque de primitives convictions surmontées semblent de nouveau être confirmées¹¹⁴¹ ». Cette étrangeté est un

¹¹³⁶SAUL, P., *Epître aux Romains*, VII, 15-12 ; traduction en vers de Jean Racine (Cantique spirituels, 3), 57.

¹¹³⁷SARTRE, J.P., *L'idiot de la famille*, Paris, Gallimard, t.1, 1983, p.662.

¹¹³⁸GUILLEMANT, Ph., « Esprit et conscience », art en ligne :

http://guillemant.net/index.php?cate=articles&part=synchronicite&page=Esprit_et_conscience.htm (consulté le 12.04.2014).

¹¹³⁹BAINES, J., *Hypsoconsciousness: Teaching for Achieving Personal Succes*, New York, John Baines Institute, 1995, p.103, cité in « Les Cristallisations de la Conscience – Le point central et le processus d'alignement, d'un point de vue individuel et social », 04/2012, art. en ligne :

<http://newsoftomorrow.org/actuas/chroniques/les-cristallisations-de-la-conscience-le-point-central-et-le-processus-dalignement-dun-point-de-vue-individuel-et-social> (consulté le 12.05.2014).

¹¹⁴⁰*Ibid.*, p.98.

¹¹⁴¹FREUD, F., *Essais de psychanalyse appliquée, op. cit.*, 1933.

sujet que plusieurs auteurs ont évoqué dans leurs écrits : « Je est un autre » (Rimbaud), « L'homme ne coïncide pas avec lui-même » (Dostoïevski), « Connais-toi toi-même » (Platon) ou encore « Un ami est un autre moi-même » (Pythagore).

Etant donc fondé sur le principe de l'étrangeté, le double, présent en soi, sert à en montrer une facette qui ressemble au sujet mais qui n'est pas tout à fait identique. En effet, de par ce dédoublement, il serait possible d'affirmer l'impossibilité de rompre avec l'Autre puisqu'il est présent en nous, cet Autre grâce auquel aussi, on parvient à saisir la « mêmété » génère la différence, de là aussi ce rapport inébranlable entre le dédoublement et l'auto-engendrement :

Dans le dédoublement, la doublure n'est jamais la réplique (le Double), c'est au contraire ce qui exprime la différence. Dans le dédoublement, le double n'est pas l'autre de l'un mais une des doublures de l'autre. *Il y a là comme deux états différents du Double : d'un côté, le Double est ce qui s'oppose à soi comme une réplique externe de notre être interne ; d'un autre côté, la Doublure est ce qui se relie à soi comme la différence interne d'une multiplicité virtuelle.* Nous sommes toujours autres que nous-mêmes : dans le Double nous nous identifions à l'Autre que nous sommes ; dans le Dédoublement, c'est nous-mêmes qui devenons autres.

Les autofictions sont un espace très représentatif de la création de la figure du double. En effet, privilégiant l'aspect psychologique, l'autofictionnaliste a tendance « à scinder son moi en moi partiels, par l'effet de l'observation de soi ; et par voie de conséquence à personnifier les courants conflictuels de sa vie psychique en plusieurs héros¹¹⁴² ». Une distanciation bien manipulée s'installe alors entre le moi de l'auteur et ses doubles au sein du texte, donnant à lire une expérience que l'auteur commence d'abord à vivre avec son œuvre. Effectivement, une fois l'œuvre achevée, les réseaux de signifiante qui s'en dégagent n'appartiennent plus au créateur qui devient alors étranger face à sa propre production comme l'explique à juste titre Borges : « C'est à l'autre, à Borges, que les choses arrivent¹¹⁴³ ». En d'autres termes les mots qu'on croyait émanés de notre réflexion, une fois couchés sur du papier, nous paraissent étrangers.

L'écrivain entretient ainsi un rapport de dépossession progressive avec son œuvre comme le remarque Blanchot :

¹¹⁴²FREUD, S., « Le créateur littéraire et fantaisie », cité in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, «coll. « Folio essais », traduit de l'allemand par B. Feron, 1985, p.43.

¹¹⁴³ BORGES, J.-L., « Borges et moi » in *L'auteur et autres textes*, Trad. de l'espagnol (Argentine) par Roger Caillois, Paris, Gallimard, 1982 [1985], p. 111.

L'écrivain appartient à l'œuvre, mais ce qui lui appartient, c'est seulement un livre, un amas muet de mots stériles, ce qu'il y a de plus insignifiant au monde. L'écrivain qui éprouve ce vide, croit seulement que l'œuvre est inachevée, et il croit qu'un peu plus de travail, la chance d'instantanés favorables lui permettront, à lui seul, d'en finir. Il se remet donc à l'œuvre. Mais ce qu'il veut terminer à lui seul, reste l'interminable, l'associe à un travail illusoire. Et l'œuvre, à la fin, l'ignore, se referme sur son absence, dans l'affirmation impersonnelle, anonyme qu'elle est – et rien de plus¹¹⁴⁴.

Cette sensation d'étrangeté s'accroît face à l'observation d'un éclatement de sa propre identité au sein de l'espace textuel. Ce faisant, des doubles se créent au sein de la réalité textuelle pour combler certains déficits généralement d'ordre psychologique. L'éclatement de l'identité, ou comme l'appelle Régine Robin « la dépossession identitaire¹¹⁴⁵ », entraîne ainsi la création d'« un modèle de non-adhésion du sujet à lui-même : ce sujet ne correspondrait déjà plus à une conception dialectique, comme chez Hegel, mais plutôt à celle du sujet multiple¹¹⁴⁶ chez Nietzsche¹¹⁴⁷ ».

L'autofiction met en scène divers types de dédoublements très révélateurs de la créativité des auteurs : dédoublement des personnages, des espaces, des consciences etc. Toutefois, nous nous intéresserons uniquement aux figures du double inhérent au sujet autofictionnel c'est-à-dire aux personnages doubles représentant les facettes de l'éclatement de l'identité de l'auteur car « au moins l'un des personnages d'un roman, même non autobiographique, porte généralement les couleurs de son auteur, est son Double ; la probabilité est même grande que chaque être de roman soit un reflet, une esquisse de Double de l'auteur et donc double de chacun des autres êtres de la même œuvre¹¹⁴⁸ ».

La réflexion sur le double et le dédoublement au sein des autofictions nous amène dans cet ordre d'idées à soulever les questionnements suivants : Que révèle la figure du double ? Est-elle à l'image du déchirement que vit l'individu contemporain ou plutôt une technique

¹¹⁴⁴ BLANCHOT, M., *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p.16.

¹¹⁴⁵ ROBIN, R., *Le Golem de l'écriture : de l'autofiction au cybersoi*, Montréal, XYZ, 1997.

¹¹⁴⁶ Selon Nietzsche le sujet n'est pas une simple substance mais plutôt une multitude de consciences et de forces plurielles. Le moi sera alors le lieu d'un conflit incessant entre les différentes pulsions (affects) et instincts, et c'est ainsi que des rapports de puissance s'instaurent selon la domination de telle ou telle autre pulsion. Le sujet est donc pluriel non seulement sur le plan synchronique (à un moment donné) mais aussi sur le plan diachronique (il est en perpétuel changement à travers le temps et se construit tout en se détruisant). Le « je » n'est alors qu'une illusion d'unité.

¹¹⁴⁷ FILI-TULLON, T., « Identités et écritures contemporaines », *Acta fabula*, vol.7, n°6, Novembre-Décembre 2006, art. en ligne : <http://www.fabula.org/revue/document1703.php>, (consulté le 15.10.2012).

¹¹⁴⁸ GUIOMAR, M., *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, Corti, 1988, p. 286.

d'un refus de dévoilement ? Les dédoublements antagonistes ne voudraient-ils pas donner une vision globale de l'être ?

Plusieurs chercheurs ont tenté de répertorier les différents types de double observés soit dans les textes littéraires analysés ou bien à travers des cas réels étudiés et suivis en psychologie et en psychanalyse. Il en résulte donc divers types de doubles :

Il y a des doubles par multiplication, résultat de la duplication d'une personne ; les doubles par division issus par la séparation d'une partie d'un individu qui devient autonome et les doubles hallucinatoires visibles par les victimes tragiques du dédoublement de la personnalité¹¹⁴⁹.

Se dédoubler donc, consciemment ou inconsciemment, n'est pas une tâche sans risques car comme le souligne, à juste titre, Gérard Conio :

Le double représente la tendance propre à tout être à sortir de soi, mais cette sortie de soi risque de tomber dans une aliénation qui peut prendre plusieurs formes, soit se projeter dans une variante de soi-même, un autre devenir de soi-même, et c'est le diable dostoïevskien (« être soi-même avec une autre gueule »), soit se répéter, se multiplier en un autre être, et c'est la prostitution au sens où l'entendait Baudelaire¹¹⁵⁰.

Quant à Michel Morel, il distingue dans son article « « Théorie du double : du réactif au réversible¹¹⁵¹ » deux types de double qu'il appelle respectivement le « double réactif » et le « double réversible ». Nous estimons que la distinction de Morel sera très révélatrice pour pouvoir identifier et répertorier les différents types de double émergeant dans notre corpus autofictionnel.

III.1. Double réactif et double réversible

¹¹⁴⁹ EHRSAM, V. et J. EHRSAM, *La littérature fantastique en France*, Paris, Hatier, 1985, p. 67-69.

¹¹⁵⁰ CONIO, G., *Figures du double dans les littératures européennes*, colloque international organisé par le Centre de recherche sur les cultures littéraires européennes, Université de Nancy II, Institut européen de cinéma et d'audiovisuel, 22-24 sept. 1997 [compte rendu], *Revue des études slaves*, 1997 Volume 69, Numéro 4, pp. 671-675, compte rendu disponible sur : http://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1997_num_69_4_6447# (consulté le 20.04.2013).

¹¹⁵¹ MOREL, M., « Théorie du double : du réactif au réversible », cité in CONIO, Gérard (dir.), *Figures du double dans les littératures européennes*, Lausanne : L'Âge d'homme, 2001, p.17, art. en ligne : https://books.google.fr/books?id=G_oZ7FcaPZEC&pg=PA17&lpg=PA17&dq=Michel+morel+le+double&source=bl&ots=z1QgbjffHa&sig=wL3b_g9BwKUwROzJDbS7txZcZdo&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjY8oK1xKbKAhVEjw8KHhO8CHOQ6AEILzAD#v=onepage&q=Michel%20morel%20le%20double&f=false (consulté le 10.04.2014).

On n'arrive à se sauver de sa gueule que
par une autre gueule.

W.G. Ferdydurk

Michel Morel¹¹⁵² distingue entre deux types de double : « le double réactif » et « le double réversible » ou « double homologue » et considère les deux termes (réactivité et réversibilité) comme « des néologismes décrivant deux modes de fonctionnement inverses, (...) quasiment invariant et se manifestant à travers toutes les modalités d'expression, de nos pratiques quotidiennes aux formes artistiques les plus raffinées¹¹⁵³ ». Le double réactif et le double réversible sont deux états de dualité considérés comme étant une sorte de « régimes qui gèrent à chaque instant nos opérations quotidiennes de jugement¹¹⁵⁴ ».

Donc, les deux types de double, selon Morel, s'inscrivent dans le cadre de la dualité mais avec un mécanisme de fonctionnement plus ou moins différent ; et dans les deux cas de figure, la figure du double se définit par rapport à la perception de l'Autre. En effet, le double réactif est le produit d'une « pratique ordinaire et normale de la dualité¹¹⁵⁵ » c'est-à-dire qu'il correspond à un état spontané de réaction et d'émission de jugement face à l'autre qui « tend à être perçu comme ce qui n'est pas moi, comme mon contraire, ce qui en retour me permet de me redéfinir en opposition à lui¹¹⁵⁶ », le double réactif se referme alors dans une dualité bipolaire. Se redéfinir en opposition à l'autre peut avoir comme conséquence le rejet de l'autre, mais dans d'autres cas cela peut entraîner le rejet de soi-même comme le souligne bien Morel :

Dans le moment de l'affrontement avec ce que je rejette je ne suis pas tout à fait moi-même. Un processus de polarisation intervient me déplace par rapport à ce que j'étais et déplace systématiquement l'objet de ma perception. Je deviens l'espace d'un instant le contre de ce que j'ai perçu comme agression. Dans sa version la plus aiguë, cette forme de dualité bipolaire aboutit à un système de projection et de contre projection plus ou moins symétrique¹¹⁵⁷.

Morel insiste sur la définition du double réactif à travers l'effet du miroir, « de déplacement de réification réciproques qui fait que les deux composantes du couple

¹¹⁵²*Ibid.*, p.17.

¹¹⁵³*Ibid.*, p.17.

¹¹⁵⁴*Ibid.*, p.17.

¹¹⁵⁵*Ibid.*, p.17.

¹¹⁵⁶*Ibid.*, p.17.

¹¹⁵⁷*Ibid.*, p.18.

bipolaire n'existent qu'en regard l'une de l'autre¹¹⁵⁸ », en d'autres termes « c'est le miroir où Eros se reflète dans Thanatos¹¹⁵⁹ » et où « chacun n'existe plus qu'en tant qu'adversaire de l'autre¹¹⁶⁰ ».

Cependant, le double réversible émane d'un état de réversibilité désignant « un horizon de procédures rarement atteint où l'esprit individuel se comprend et s'établit dans la relation d'échange et de complémentarité la plus complète avec l'autre¹¹⁶¹ ». La réversibilité, selon Morel, sous-tend un processus de polarisation réactive mais qui est dépassé et modifié au profit d'un « échange réciproque de complémentarité dans la différence. Autant le premier mode est toujours présent parce que spontané, autant le second est difficile à atteindre et à maintenir. C'est un état éphémère, sorte de cible idéale, impliquant des possibilités, des virtualités de rapports, qui ne se rencontrent que dans les moments qu'on appelle inspirés (moments vécus ou moments reconstruit par l'écriture)¹¹⁶² ».

La réversibilité encourage donc un échange et une complémentarité nourris par tous les aspects de la différence. La complémentarité et la différence sont à cet effet « en constant renvoi réciproque et de spécification mutuelle, l'une par l'autre, ou pour ainsi dire, l'une dans l'autre¹¹⁶³ ».

Le dédoublement se veut également une stratégie qui permet à l'auteur d'exprimer tour à tour son désir de s'affirmer en tant que sujet actif, aussi bien dans sa vie intime que dans son texte, et sa crainte d'être aliéné par l'autre présent ailleurs et en lui. Par le truchement du dédoublement, l'auteur exprime donc son déchirement entre deux réalités contradictoires mais complémentaires donnant à voir un être sensible au chaos qui caractérise l'existence. Dans ce sens, Margarita Alfaro Amieiro conçoit le dédoublement comme suit :

Le dédoublement est une façon d'avancer vers la différence, de laisser des empreintes et de tracer le chemin; c'est aussi la capacité de se supprimer soi-même et de glisser vers le concept de différence (...) Ces aspects –laisser une

¹¹⁵⁸ . MOREL, M., « Théorie du double : du réactif au réversible », *op. cit.*, p.18.

¹¹⁵⁹ *Ibid.*, p.18.

¹¹⁶⁰ *Ibid.*, p.20.

¹¹⁶¹ *Ibid.*, p.17.

¹¹⁶² *Ibid.*, p.19.

¹¹⁶³ *Ibid.*, p.19.

empreinte et revenir sur ses origines pour découvrir les traces du passé— sont mis en évidence dans l'errance à travers la ville du personnage principal et par la présence d'autres personnages qui peuvent être perçus comme des doubles, ou du moins comme des personnages itératifs du personnage principal qui viennent compléter l'insuffisance existentielle inhérente à l'individu qui s'interroge. La galerie de personnages agit comme un reflet spéculaire de son insatisfaction¹¹⁶⁴.

Le double atteste de l'importance de la vie aux yeux de l'Autre, mais il laisse voir en même temps, un désir inavoué de mettre fin à cet Autre pour atteindre une certaine réappropriation de soi traduite dans le texte autofictionnel par l'autonomie du moi :

Mais au centre de cet éternel débat il y a le balancement entre la projection dans l'autre et la reconnaissance par l'autre, entre l'autonomie du moi et l'abolition du moi. Le double s'inscrit dans l'espace qui sépare deux désirs, celui de réfléchir sur soi-même par l'autre et celui de réfléchir dans l'autre. La fusion est mortelle, comme celle de la mère et de la fille dans *la Flûte enchantée*, c'est le miroir où Eros se reflète dans Thanatos¹¹⁶⁵.

Les deux types de double (réactif et réversible) organiseront notre approche en tentant de proposer une typologie qui se réfère principalement à ces deux pôles principaux. En effet, « les personnages s'organisent en deux groupes, celui de la série réactive (tous dupliquant à l'identique le rejet de la vie), celui de la série réversible (tous s'ouvrant à la multiplicité des possibles homologues et des combinatoires), (...) les premiers personnages sont figés, les seconds sont toujours en mutation, toujours en ouverture sur une altérité par définition imprévisible. Ces derniers entrent dans des combinaisons inouïes et étranges qui horrifient et tétanisent intérieurement les premiers. Ainsi cohabitent deux univers, l'un régi par un manichéisme à fondement paranoïaque, l'autre ouvrant sur un relativisme hédoniste (...) Le premier déforme les processus de vie, les réduit, les refoule, pour s'enfermer dans une normativité totalement arbitraire et intolérante de ces mêmes processus que le second relance et multiplie au contraire. Au premier correspond l'identification tragique, au second la distance légère, mais clinique du comique¹¹⁶⁶. »

Nous voudrions montrer que l'autofictionnaliste fait appel à la technique du dédoublement pour mieux explorer son moi saccagé et par voie de conséquence pouvoir

¹¹⁶⁴ ALFARO AMIEIRO, M., « Gémellité, dédoublement et changement de perspectives dans la trilogie d'Agota Kristof: Le Grand cahier, La Preuve, Le Troisième mensonge », in *Cédille*, 2011, art. en ligne : <https://cedille.webs.ull.es/M2/12alfaro.pdf> (consulté le 30.05.2012).

¹¹⁶⁵ CONIO, G (dir.), *Figures du double dans les littératures européennes*, op. cit.

¹¹⁶⁶ *Ibid.*, p.22.

saisir sa fragmentation dans ses différentes facettes et atteindre en fin de compte un état d'auto-engendrement ainsi que l'explique Régine Robin : « être le père et le fils de ses œuvres, s'auto-engendrer par le texte, se choisir ses propres ancêtres, ses filiations imaginaires à la place de sa vraie filiation¹¹⁶⁷ ».

III.1.a.Le double réversible

Nous distinguons dans notre corpus deux types de double qui s'inscrivent dans la catégorie du double réversible : le double/conscience (le double-mystérieux, le double destructeur et le double sosie/maléfique), et le double littéraire. Nous observerons comment la figure du double créée au sein de notre corpus autofictionnel partira d'un état réactif pour aboutir à un état réversible tolérant la complémentarité dans la différence.

1. Le double-conscience

Nous sommes un être inconscient au départ,
et après un très long voyage, nous devons
être soi-conscient¹¹⁶⁸.

Dans la majorité des écrits autofictionnels (notamment notre corpus), l'autofictionnaliste s'attache (consciemment ou inconsciemment) à créer une figure d'un double/conscience, une voix qui garde vivace son attachement à certains principes, à une certaine logique parfois même en contradiction avec son propre raisonnement, ou à une figure d'un idéal rêvé. C'est un double qui l'accompagne dans sa quête ou hante ses pensées, et il est là pour le secouer, le reconforter ou même pour le harceler. Nous présenterons ci-dessous la figure du double/conscience à travers les trois œuvres autofictionnelles constituant notre corpus.

1.a. Théophile : le double mystérieux

¹¹⁶⁷ROBIN, R., *Le Golem de l'écriture : de l'autofiction au cybersoi*, op. cit., p.16.

¹¹⁶⁸DUBUIS, J., « Commentaire de la vidéo Flamel », disponible sur: <http://newsoftomorrow.org/esoterisme/alchimie/jean-dubuis-commentaire-sur-la-voie-de-flamel> (12-04-2014).

Le personnage de Théophile est présenté dans *Dans ma maison sous terre* comme un être mystérieux et énigmatique, il accompagne la narratrice autodiégétique tout au long du récit et il semble bien la guider dans sa quête de soi au sein d'un cimetière. Le nom Théophile est formé « à partir du grec *theos*, le dieu, et *philein*, aimer », et il peut signifier « à la fois " celui qui aime Dieu " ou " celui qui est aimé de Dieu " ¹¹⁶⁹», une signification qui est bien à l'image du rôle que remplit ce personnage. En effet, Théophile semble représenter l'une des postulations¹¹⁷⁰ dont parle Baudelaire, celle du Bien, car il est cette voix qui tente de persuader Chloé de contenir sa colère et de suivre la voie du pardon pour pouvoir retrouver la sérénité. Il est présenté comme « une oreille attentive ¹¹⁷¹», un confident « j'avoue à Théophile à qui je ne fais qu'avouer ¹¹⁷²», et une présence réconfortante qui tente d'apaiser la colère de la narratrice tout au long du roman : « Des histoires comme la vôtre, on en croise tous les jours. Il n'y a pas de quoi vous mettre dans cet état, me rassure Théophile pendant que je vomis¹¹⁷³ », ou encore : « Chloé, ne pleurez pas. Ce sont des larmes de rage, comme celles des tout petits, il faut les dépasser ¹¹⁷⁴».

Théophile est donc un confident, un être familier et surtout un grand habitué du cimetière et de ses habitants. Pour Chloé, Théophile est un interlocuteur qui l'aide à se reconstruire en lui facilitant la tâche d'entrer en contact avec des morts au sein d'un cimetière, et d'écouter leurs histoires et confessions, mais il devient parfois son contradicteur :

Est-ce que ce n'est pas trop, m'interroge Théophile, un livre entier juste pour elle, pour elle qui à quatre-vingts ans ne passera pas de rudes hivers. [...] Comment lui dire, à Théophile. Que je la sais sénile mais que je veux sa peau [...]. Je la hais beaucoup trop, je dis à Théophile [...] j'ai juste de bonnes raisons de lui imposer le pire. Le pire est déjà fait, me sourit Théophile [...]¹¹⁷⁵.

Théophile n'hésite pas à secouer la narratrice en pointant du doigt ses défauts et ses illusions :

¹¹⁶⁹ Onomastique du nom Théophile disponible sur : <http://www.tous-les-prenoms.com/prenoms/filles/theophile.html>, (consulté le 10-05-2013).

¹¹⁷⁰ « Il ya dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. » in *Mon Cœur Mis à Nu*, XI, *Œuvres complètes*, Pléiade, Paris, Gallimard, 1975, p.682.

¹¹⁷¹ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.138

¹¹⁷² *Ibid.*, p.92.

¹¹⁷³ *Ibid.*, p.68-69.

¹¹⁷⁴ *Ibid.*, p.119.

¹¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 12-13.

Ce n'est pas la première fois que la cible à abattre reste hors de votre portée. Lorsque face à l'ennemi vous restez impuissante, ça vous abîme bien trop, vous ne savez pas gérer. Vous êtes si persuadée que justice doit se faire, quand rien n'advient ça vous obsède, vous ne pouvez accepter que le sang ne coule pas. Pourtant, il ne coule jamais, parce que vous ne tuez personne. Vous vous faites juste du mal et ne le voyez pas¹¹⁷⁶.

Théophile serait ainsi un double créé par l'auteure pour maintenir en vie et en veille sa conscience face à l'horreur de la vengeance qui envahit son âme et aveugle sa raison. Il est un double fictif, une ombre qui n'existe que pour soutenir la narratrice et l'orienter vers le droit chemin, Marie Darrieussecq soutient justement cet avis :

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 nutriments¹¹⁷⁷.

Théophile présente d'ailleurs son rôle ainsi : « Je ne suis là que pour la donne, la relance, l'orchestration. Je ne suis pas utile hors du protocole. D'ailleurs ces derniers temps, à part quand je vous vois, je me sens comme flottant. Je doute de tant exister que ça, loin d'ici, libre et autonome¹¹⁷⁸ ».

Il est un personnage difficile à saisir puisqu'il est un être flou, flottant entre le monde des vivants et celui des morts, un esprit qui n'existe pas en dehors du cimetière comme il le déclare : « (...) ces derniers temps, à part quand je vous vois, je me sens comme flottant. Je doute de tant exister que ça, loin d'ici, libre et autonome¹¹⁷⁹ », ou encore, plus loin :

Vous voyez ce cimetière, me dit-il, c'est tout pour moi. C'en est même devenu mon unique territoire. Petit, déjà, je venais là. Ecouter les morts se confier. Entendre les voix dessous les tombes me chuchoter leurs chants secrets. Je n'ai rien appris des vivants, les défunts seuls m'ont permis de savoir comment expirer, je n'étais qu'une inspiration dont je n'avais pas les moyens¹¹⁸⁰.

¹¹⁷⁶ *Ibid.*, p.119.

¹¹⁷⁷ DARRIEUSSECQ, M., *Le Pays*, Paris, P.O.L, 2005, p. 225.

¹¹⁷⁸ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.145.

¹¹⁷⁹ *Ibid.*, p.145.

¹¹⁸⁰ *Ibid.*, p.160.

D'ailleurs, Théophile « n'a pas d'âge ¹¹⁸¹ », et non plus de traits physiques distinctifs, et cette image d'âme insaisissable s'accroît quand la narratrice décrit la posture de Théophile tentant de raconter son histoire : « sur le marbre il s'allonge, la nuque un peu relevée, appuyée ciel de tombe. Sur son thorax ses mains se couchent, respiration ventrale, regard fixe, droit devant ¹¹⁸² ». On a donc, l'impression qu'il s'agit d'un défunt reposant dans un cercueil, cependant, Théophile n'est pas pour autant fantomatique car l'auteure lui attribue une corporalité bien concrète. En effet, Chloé arrive à le toucher et à lui asséner même un coup de poing quand il la contrarie :

Le sang me fait du bien, il prouve que j'en suis fait, je trouve ça rassurant me répond Théophile en me souriant encore, en me souriant toujours au point qu'il m'énerve et que je lui en colle une ¹¹⁸³.

Je tombe très lentement, Théophile me rattrape, pourtant ça ne change rien. J'ai toujours le vertige et au-dedans ça tourne *Ton père n'est pas ton père mais ton père ne l'sait pas* ¹¹⁸⁴.

Théophile fait remarquer à Chloé que la source de son mal serait liée à la vérité que détient sa mère car c'est la seule qui peut assouvir tous les questionnements de sa fille, et surtout lui révéler la vérité au sujet de son identité :

Est-ce que c'est très honnête, me demande Théophile, est-ce que ça ne serait pas l'égarement maternel aux confins d'une vive dépression que vous distordez sans égards. Égards pour qui, égards pour quoi. La vérité n'existe pas. Je cloue le bec à Théophile, ses lèvres saignent un peu, je lui tends un Kleenex ¹¹⁸⁵.

Cependant, en dépit de sa capacité à donner voix aux morts et à instaurer un dialogue entre les défunts enterrés dans le cimetière et Chloé, Théophile n'a jamais pu faire entendre la voix de la mère et la confronter au regard de sa fille : « Pourquoi les voix des morts qui ne sont jamais les miens rencontrent mes oreilles alors que maman se tait [...] Je ne sais pas qui je suis, seule ma mère peut le dire, seulement ma mère est muette, obstinément ¹¹⁸⁶ ». Pourquoi la voix de la mère ne se fait-elle jamais entendre ? Est-ce parce

¹¹⁸¹ *Ibid.*, p.19.

¹¹⁸² *Ibid.*, p.142.

¹¹⁸³ *Ibid.*, p.36.

¹¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 68

¹¹⁸⁵ *Ibid.*, p.34.

¹¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 137-138.

que, comme le dit Théophile : «La vérité n'existe pas¹¹⁸⁷», ou parce que l'auteure refuserait consciemment ou inconsciemment d'écouter cette voix d'une mère qu'elle incriminera par la suite :

Ma mère n'était pas que victime. [...] C'est aussi celle qui fait chanter à sa fille et son mari la genèse de leur piètre famille. Elle devient comme l'initiatrice de son propre malheur détricoté maille à l'envers maille à l'endroit filer la laine et puis voilà *Ton père n'est pas ton père et ton père ne l'sait pas*¹¹⁸⁸.

(...) la parole de ma mère *Ton père n'est pas ton père*, la parole de ma mère *À Trinidad vivait une famille*, Trinidad = Trinité = le père, la mère, le géniteur. C'est ma mère que je veux tuer¹¹⁸⁹.

Théophile obéira donc à ce désir inconscient de la narratrice (le refus d'écouter sa mère), et la voix de la mère n'émergera à aucun moment dans le texte du roman. Il semble ainsi capable de connaître même les désirs inconscients de Chloé. Cependant, Théophile n'a pas pour autant de pouvoirs divins car il ne possède pas toujours des réponses aux questions de Chloé, par exemple, quand elle lui demande si son père était au courant qu'elle n'est pas sa fille : « Est-ce qu'il était au fait, je n'en sais rien du tout », Théophile lui répond alors : « Vous ne le saurez jamais¹¹⁹⁰ ». Sa connaissance se limite donc à celle qu'a Chloé et tous deux évoluent dans une réalité textuelle fictionnelle où la vérité n'est qu'utopie car comme le dit Kundera : «le roman, c'est le paradis imaginaire des individus. C'est le territoire où personne n'est possesseur de la vérité¹¹⁹¹».

Théophile est-il vraiment un double de Chloé ? Existe-t-il d'autres éléments qui font allusion à l'auteure dans la composition de ce personnage ? Et pourquoi un double masculin et non pas féminin ?

Chloé insiste pour que Théophile lui raconte sa vie : « j'exige de tout savoir, sinon ce n'est pas du jeu¹¹⁹² », Théophile hésite à raconter sa vie comme s'il avait peur de dévoiler une certaine vérité : « Je n'aime pas les miroirs parce que je m'y reflète et prendre la parole c'est risquer qu'ils se brisent¹¹⁹³ ». Théophile se soumet à la volonté de Chloé et commence à raconter sa vie mais en s'ancrant directement dans l'âge de la trentaine : « De mon

¹¹⁸⁷ *Ibid.*, p.34.

¹¹⁸⁸ *Ibid.*, p.77.

¹¹⁸⁹ *Ibid.*, p.201.

¹¹⁹⁰ *Ibid.*, p.78.

¹¹⁹¹ KUNDERA, M., *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p.194.

¹¹⁹² DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.141.

¹¹⁹³ *Ibid.*, p.143.

enfance, je ne vois pas quoi vous raconter [...] Autant passer tout de suite au milieu de ma trentaine¹¹⁹⁴», et il continue : « Fils unique, parents professeurs, français, latin et grec, éducation ouatée, maison remplie de livres. Ma mère était aimante mon père sévère¹¹⁹⁵». Etrange coïncidence, car le milieu de la trentaine est l'âge de Chloé au moment où elle écrit son roman, et c'est également l'âge de sa mère quand elle a été assassinée, Chloé est également une fille unique et sa mère professeur de littérature et son père plutôt violent.

Sur l'insistance de Chloé, Théophile revient sur son enfance, et il parle alors de sa passion de la lecture : « J'étais [...] toujours plongé dans un ouvrage d'une bibliothèque colorée [dans] une maison remplie de livres¹¹⁹⁶». Mais Théophile s'abstient de parler un moment puis rappelle à Chloé son rôle fondamental, celui de la guider et de l'orienter pour qu'elle puisse interroger les morts :

Chloé, je vous le promets : vous ne trouverez pas en moi la clef de votre livre [...] Je ne suis pas un sujet, ni même un personnage. Je ne suis pas viable, vous savez. Interrogez-moi plutôt sur ce lieu, laissez-moi marcher avec vous, je vous ferai découvrir, rencontrer et toucher mille et un matériaux. La voix des morts, Chloé, la plainte des vivants, la musique que ça fait quand les cœurs ne battent plus. Voilà ce qu'il faut creuser. Je ne suis là que pour la donne, la relance, l'orchestration. Je ne suis pas utile hors du protocole¹¹⁹⁷.

Théophile manifeste son intention de se contenter d'être un intermédiaire entre Chloé et le monde des morts, un guide qui l'aide à écrire un livre vivant. Il est également une incarnation de la voix de la raison (et de sa conscience), voix qui tente de dissuader la narratrice de nuire avec l'écriture. Or, Chloé insistant, il continue à raconter sa vie et il révèle alors certains détails troublants :

J'ai grandi dans les pages de Lagarde et Michard, j'errais des heures durant le XIXe siècle, c'est là que j'ai connu mon tout premier vertige [...] *Oui, tu mourus, enfant, par le fleuve emporté !* Les mots devenaient mouvants et entre deux virgules Ophélie se noyait [...] J'avais dans les neuf ans, et j'ai cherché longtemps quelle était la formule probablement magique qui rendait les lettres vivantes, si vivantes que les mots se faisaient tangibles, concrètement animés. [...] Alors je m'exerçais, lecture et écriture [...] Comme s'il m'était possible d'apprendre à noyer les jeunes filles dans de la ponctuation¹¹⁹⁸.

¹¹⁹⁴ *Ibid.*, p.141.

¹¹⁹⁵ *Ibid.*, p.141-142.

¹¹⁹⁶ *Ibid.*, p.141-142.

¹¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 144-145.

¹¹⁹⁸ *Ibid.*, p.145-146

Très jeune, l'obsession de Théophile se confond ainsi avec celle de Chloé : rendre les mots vivants et bien animés, et s'obstiner à devenir écrivain. Mais, pour brouiller les pistes entre ces éléments autobiographiques qui lieraient Théophile et Chloé, l'auteure décide que Théophile cesse de poursuivre son rêve de devenir écrivain, et fait de lui un poète raté :

Je ne sais pas écrire, je ne sais que rédiger [...] à trente ans j'ai cessé de vouloir être poète [...] Je crois qu'on naît poète, on ne le devient pas. [...] Je suis entré en renoncement, j'ai porté mon échec, distingué mes possibles de mes aspirations. C'est très dur, vous savez, de faire le deuil d'un rêve. Parfois c'est plus violent que la perte d'une personne, et ça laisse plus exsangue qu'un vrai chagrin d'amour. Orphelin de soi-même, désormais amputé de ce qui maintenait en vie¹¹⁹⁹.

Théophile a voulu devenir écrivain, Théophile a échoué¹²⁰⁰(...)

(...) je suis un raté, appelons un chat un chat et moi un déclassé, une erreur, peut-être même au fond une sorte de malfaçon (...) je ne suis pas un sujet, ni même un personnage¹²⁰¹.

Dans une interview, Delaume confirme justement son intention de détourner Théophile de son rêve et explique ainsi ses raisons :

(...) Donc j'en ai fait un poète raté, devenu un écrivain raté, la poésie étant pour moi au-dessus de la littérature. Et qui, du coup défend tous les positionnements sur la littérature contemporaine, que je réfute : le roman sociétal, émotionnel, sentimental¹²⁰²(...).

Mais avec le temps, Théophile a pu se détacher de son rêve :

Je suis un homme déçu, j'en suis devenu tout gris. J'ai bien eu une blessure extrêmement profonde, mais le temps l'a cautérisée¹²⁰³.

Mes plaies, je les ai pensées sur du marbre. Mais je ne souffre plus : j'ai choisi le pardon [...] Moi aussi j'ai commis des abominations pour assouvir ma faim qui n'était que vengeance¹²⁰⁴.

Notons ci-dessus, encore, d'autres points communs entre Chloé et Théophile : les deux personnages sont animés par un désir profond de vengeance, et les deux ont vécu une épreuve du pardon éventuellement similaire dans la mesure où Théophile a pu pardonner et que Chloé serait peut-être amenée à le faire. Les propos de Théophile sont-ils aussi une

¹¹⁹⁹ *Ibid.*, p.147.

¹²⁰⁰ *Ibid.*, p.159.

¹²⁰¹ *Ibid.*, p.144.

¹²⁰² DELAUME Ch., cité in FELLOUS, C., « 24h dans la vie de Chloé Delaume », *op. cit.*

¹²⁰³ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, *op. cit.*, p.144.

¹²⁰⁴ *Ibid.*, p.160.

déclaration résumant l'état psychique de Chloé, qui est rongée au plus profond d'elle par la rancœur et le désir de vengeance, alors que son inconscient aspire à ériger le mal en bien, en choisissant le chemin du pardon ?

Il est à noter également que « neuf ans » est un âge-clé dans la mesure où Chloé a perdu ses parents quand elle était une enfant de neuf ans. De plus, Théophile et Chloé ont développé une sorte d'obsession de donner vie aux lettres, obsession consécutive à une grande perte. Il est à signaler, cependant, que Théophile n'a pas dévoilé les raisons qui ont réellement éveillé son désir de vengeance, à moins que son drame de perte réside dans son rêve de devenir écrivain.

Nous pensons donc, que le désir de vengeance a commencé à cet âge-clé (neuf ans), mais la cible était différente : Chloé aurait plutôt voulu tuer son père qui lui a ôté l'amour maternel, ce n'est que très longtemps après, lorsqu'elle apprend que le bourreau qui a sauvagement assassiné sa mère n'était pas réellement son père, qu'elle change son fusil d'épaule et décide d'orienter sa vengeance envers celle qui a bafoué trente ans de son existence en lui révélant cette nouvelle : la grand-mère.

Théophile semble également un grand connaisseur du domaine littéraire, et tout laisse à penser qu'il est un être fictif, constitué de mots et de sagesse. Il lui arrive même de discuter avec Chloé du devenir de la littérature imprimée face à l'invasion du monde numérique :

Un livre de littérature contemporaine reste en rayon trois mois. Les stocks explosent, des millions de livres sont passés au pilon. Les grands groupes réduisent le budget de leur secteur recherche et multiplient les coups commerciaux. Les maisons indépendantes sont parallèlement accusées de surproduction (...) C'est dans ce marasme que les premières maisons d'édition numérique voient le jour. Les textes circulent au creux des écrans(...). La mutation du secteur, loin de nuire à la littérature, lui permet d'échapper à la métonymie qui lui a collé à la peau au cours du XXe siècle. Le mot livre n'est plus littérature, la machine folle liée à la production d'objets s'effondre. Plutôt que d'être lus par cent vingt-deux personnes, les auteurs de littérature non commerciale et les écrivains expérimentaux se font massivement publier sur support numérique. (...) Le lecteur est un consommateur qui fait confiance à des marques (les maisons d'édition), des prescripteurs (les libraires) et des leaders d'opinion (les blogs littéraires et leur communauté, certains critiques littéraires)¹²⁰⁵.

¹²⁰⁵ *Ibid.*, p.25.

Théophile tient donc un discours érudit, celui d'une personne versée dans la littérature, et il se permet même de donner à l'auteure-narratrice des conseils sur son écriture et la voie littéraire qu'elle devrait suivre pour écrire « un vrai roman français » :

Vous devriez écrire sur un autre sujet me conseille Théophile (...) N'écrivez plus sur vous, mais sur ce qui vous entoure aujourd'hui et demain, vous obtiendrez ainsi la quiétude et peut-être même l'estime de vos contemporains. Il faut écrire, Chloé, ce que les gens désirent, or les gens veulent qu'on parle non pas de vous mais d'eux. Délaissez donc ici votre centrifugeuse, prenez donc un personnage tellement impersonnel que chacun s'y miroite sans effort excessif. Trouvez une bonne idée qui relève du sociétal, loin de vos jérémiades et de vos chuintements, vous obtiendrez alors un vrai roman français¹²⁰⁶.

Delaume explique justement dans une interview, la composition du personnage Théophile :

Il est le confident, l'accompagnateur et surtout il essaie de me détourner de mon projet initial de tuer la grand-mère par un livre en me montrant que lui qui entend les voix des morts peut me faire entendre aussi les voix des morts et me traîne de tombe en tombe pour me montrer qu'il y a de la fiction à utiliser là-dedans et que mon livre serait peut-être bien meilleur si je laissais parler ces morts-là et si je m'intéressais à leur histoire à eux. Donc du coup, finalement je coupe la poire en deux, discrètement, en faisant à la fois un livre choral Requiem doublé de ma trame autofictive¹²⁰⁷.

Théophile représente une sorte d'envers absolu de l'auteure, il serait donc un double de l'auteure, il est sa conscience qui la bouscule, la guide et l'oriente vers un idéal transcendant : le pardon. Il est un double réversible car tout en étant la figure opposante de l'auteure-narratrice (Chloé incarnant la colère et lui le pardon), il est également la part qui la complète pour constituer les deux postulations habitant tout être humain (Le Mal et le Bien). En effet, Chloé, guidée par sa vengeance et son désir de meurtre (symbolique), évolue en parallèle avec Théophile qui, étant rempli de sagesse et de bon sens, l'incite, sans cesse, à renoncer à son but originel et à emprunter la voie du pardon : « Revenons au pardon, c'est dans votre intérêt [...] Vous restez prisonnière d'un passé qui vous nuit et conspire à vous nuire [...] ¹²⁰⁸ ». L'auteure-narratrice commence alors à se dompter petit à petit, et à mieux maîtriser sa pulsion de mort et de mal, et passe d'un état où elle est censée, pour pouvoir survivre, choisir entre sa grand-mère ou elle : « la grand-mère ou moi ¹²⁰⁹ », à un état d'auto-engendrement à travers l'écriture autofictionnelle :

¹²⁰⁶ *Ibid.*, p.121.

¹²⁰⁷ DELAUME Ch., cité in FELLOUS, C., « 24h dans la vie de Chloé Delaume », *op. cit.*

¹²⁰⁸ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, *op. cit.*, p.118-119.

¹²⁰⁹ *Ibid.*, p.129-130.

C'est mon premier dilemme, l'écriture ou la vie, elles se retrouvent distinctes jusqu'à confrontation. Poursuivre ma démarche, conserver ses principes, quitte à mettre en péril ma propre santé mentale. Voilà ce que je devrais faire. Parce que j'affirme m'écrire, mais je me vis aussi. Je ne raconte pas d'histoires, je les expérimente toujours de l'intérieur. L'écriture ou la vie, ça me semble impossible, impossible de trancher, c'est annuler le pacte. Vécu mis en fiction, mais jamais inventé. Pas par souci de précision, par manque d'imagination. Pour que la langue soit celle des vrais battements de cœur¹²¹⁰.

L'écriture autofictionnelle, avec son pouvoir de mettre en fiction un vécu bien réel, est un choix qui s'est imposé à la narratrice pour pouvoir expérimenter son intériorité, et mettre à nu un vécu tragique qui ne peut se comprendre qu'à travers une langue ouvrant les voies à l'expérimentation. La création des figures du double est l'une des techniques de l'autofiction qui permet à l'auteur/narrateur/personnage de poursuivre son identité éclatée et de comprendre les différentes facettes de la fragmentation de son moi saccagé.

Théophile représente également la voix de l'introspection psychanalytique, il est une voix familière rappelant celle du psychanalyste dans *Le Cri du Sablier*¹²¹¹. En effet, la relation de Théophile et Chloé est semblable à celle qu'entretient un psychanalyste avec son patient, car tout au long du roman, Théophile tente de comprendre les raisons animant le désir de vengeance chez Chloé, et il s'acharne même à la convaincre de changer d'orientation pour son livre et de suivre la voie du pardon dans le dessein de retrouver la sérénité. Donc, à l'instar d'un psychanalyste, Théophile tente de ramener Chloé d'un état premier de malaise vers un état d'apaisement. Delaume explique, à juste titre, cette portée donnée à son personnage :

Théophile c'est le personnage de fiction qui m'aura demandé le plus de travail et de toute ma vie. Il s'agissait de trouver quelqu'un qui soit à la fois dans le rôle du psychanalyste, un peu comme dans *Le cri du sablier*, il y en avait un mais sans tomber dans les mêmes travers de facilité frontale je dirais, qui soit aussi un miroir potentiel du lecteur et qui, surtout, me permette de dire ce que j'avais à dire sur la littérature contemporaine. Donc j'en ai fait un poète raté, devenu un écrivain raté, la poésie étant pour moi au-dessus de la littérature. Et qui, du coup défend tous les positionnements sur la littérature contemporaine, que je réfute : le roman sociétal, émotionnel, sentimental, bien-pensant, qui prend le lecteur dans le sens du poil, avec des personnages suffisamment flous pour que chacun puisse s'y retrouver. Des personnages miroirs un peu faciles et une absence de politique dans le propos. Enfin à peu près tout ce qui me dégoûte¹²¹².

¹²¹⁰*Ibid.*, p.186.

¹²¹¹DELAUME, Ch., *Le Cri du sablier*, Paris, Editions Léo Farrago, 2001.

¹²¹²DELAUME Ch., cité in FELLOUS, C., « 24h dans la vie de Chloé Delaume », *op. cit.*

Or, créer un double d'un sexe opposé pourrait être déroutant, pourquoi donc ce choix ? Nous pensons directement à Flaubert qui disait « Emma c'est moi ! », tout écrivain a donc ce fantasme de se projeter dans un autre moi différent voire antagoniste, ne serait-ce que sur le plan physique; c'est une expérience littéraire représentant un éclatement identitaire dans ses aspects les plus poussés. D'ailleurs, Delaume évoque dans *Une femme avec personne dedans* l'idée de la présence d'un moi masculin en elle : « Parce qu'on m'affirmait que l'apanage des femmes était l'abnégation, j'ai longtemps cru avoir un homme à l'intérieur ¹²¹³ ». Théophile pourrait également représenter l'amour paternel que Chloé a perdu très jeune, tel un père il la conseille, la guide vers la voie du bonheur : oublier le passé et bien savourer le présent. En somme, il incarne plusieurs voix : celle de Chloé, de la raison, de la bonté et du psychanalyste.

La création d'un double réversible, et dans ce cas de figure d'un double-conscience, représenté par Théophile, a permis à Chloé de ne pas se détacher entièrement de son autre Moi plein de bonté et de raison, et de retrouver un certain équilibre entre le tourbillon de fureur la guidant vers les ténèbres du meurtre (quoique figuratif), et la voix de la sagesse lui tendant les clés de la guérison et de l'apaisement.

1.b. Le grand-père : double-conscience/double-destructeur

La figure du grand-père dans *Folle* se présente comme un double-conscience. En effet, tout au long du roman, la voix du grand-père, émergeant souvent en tant que souvenir, accompagne la narratrice Nelly, et lui présente une vision plus ou moins raisonnable et réelle du monde. Nelly l'évoque souvent pour tenter de donner du sens aux différents événements de son existence, le grand-père fonctionne ainsi comme un double sensé qui semble repêcher la narratrice des fin-fonds de la folie. Il est une figure protectrice qui prépare la narratrice à toute sorte d'éventualités dans la vie : « Un jour mon grand-père m'a dit que, dans la vie, ce que l'on redoute le plus est déjà arrivé, il m'a dit beaucoup de choses de ce genre parce qu'il voulait mon bien et que vouloir mon bien voulait surtout dire me préparer au pire ¹²¹⁴ ».

¹²¹³DELAUME, Ch., *Une femme avec personne dedans*, op. cit., p.65.

¹²¹⁴ARCAN, N., *Folle*, op. cit., p.133.

La voix du grand-père revêt, cependant, un aspect mystique car dans la majorité des citations, le grand-père oriente la narratrice vers une interprétation du monde basée sur des convictions religieuses :

Si mon **grand père** vivait toujours, il dirait que désormais se tuer n'est plus un outrage à la face de **Dieu** mais une sorte de crevaisson, il dirait que sans la menace de la damnation éternelle au bout de la corde, le suicide est devenu une option¹²¹⁵.

Un jour mon **grand père** m'a dit qu'il y avait un lien étroit entre l'amour et la distance, il m'a dit aussi que dès le lendemain de la création de l'homme, **Dieu** s'était retiré très loin dans le ciel¹²¹⁶.

Mon **grand-père** disait que voir **Dieu** rendait aveugle au reste, que c'était comme assister à une éclipse solaire sans la protection de lunettes, que ça laissait des taches noires dans le regard, il disait que ça posait des angles morts tout autour¹²¹⁷.

(C'est nous qui soulignons)

Le grand-père semble proférer la parole de Dieu et représente ainsi une figure d'un double croyant. Cette référence à la figure divine contribuerait à l'apaisement du moi de l'auteure, éduquée dans une famille catholique croyante : « Ma famille était catholique (...) mon grand-père m'amenait à l'église tous les dimanches¹²¹⁸ ». En outre, la présence de pensée religieuse dans le texte fonctionne comme des bouffées d'oxygène pour la narratrice, qui arrivent à l'arracher à un monde affecté par l'intérêt, l'hypocrisie et surtout la débauche. La référence à Dieu s'expliquerait également par la relation particulière qu'a la narratrice avec la mort : se fixant la date de son suicide le jour de ses trente ans (« le jour de mes quinze ans, j'ai pris la décision de me tuer le jour de mes trente ans¹²¹⁹ »), a donné naissance, chez l'auteure-narratrice, à des questionnements sur la mort et sur l'au-delà et a ainsi remis en question sa relation avec Dieu. En effet, à maintes reprises, la narratrice aborde, et toujours à travers la voix de son grand-père, sa crainte de la punition si elle transgresse la loi divine en optant pour le suicide, sa vision sur la vie et l'au-delà transparaît alors dans son roman :

¹²¹⁵ *Ibid.*, p.16.

¹²¹⁶ *Ibid.*, p. 19.

¹²¹⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹²¹⁸ *Ibid.*, p. 139-140.

¹²¹⁹ *Ibid.*, p.13.

Il paraît que si Dieu a permis aux hommes de faire le bilan de leur vie avant la mort sous la forme d'une succession de souvenirs prénants, c'est avant tout pour leur redonner leurs justes proportions dans l'univers, c'est pour leur démontrer que l'essentiel de leur existence peut tenir dans une fraction de seconde. C'est également pour qu'ils constatent l'échec de leur vie et dans certains cas pour que paraisse moins injuste la brûlure éternelle de l'enfer qui les attend, c'est mon grand-père qui me l'a dit¹²²⁰.

Cette crainte du châtement divin émane d'une représentation sombre de la religion que Nelly a acquise à travers les enseignements de son grand-père. En effet, le grand-père met en scène un Dieu impitoyable et distant qu'on ne peut contempler sans risque, et il le juge même destructeur : « Mon grand père disait qu'au bout du compte, Dieu avait réalisé le tour de force d'être dépassé par ses propres événements et que c'était pour cette raison qu'il avait donné ensuite aux hommes les moyens nucléaires pour s'exterminer¹²²¹ ». Le grand-père transmet ainsi à sa petite fille, Nelly, une représentation apocalyptique de la religion et en conséquence de l'interprétation du monde. Ainsi la relation amoureuse de Nelly est passée au crible scepticisme du grand-père quant au lien entre les deux sexes :

Mon grand-père disait qu'entre les hommes et les femmes, un espace très grand avait été prévu par Dieu pour lui-même, et que cet espace s'était révélé au bout du compte si vaste que, une fois passé le siècle des Lumières, il avait renoncé à l'habiter, il ne s'y retrouvait plus. (...) Mon grand-père disait aussi que les millions d'années d'humanité, depuis le fond des cavernes jusqu'aux sommets des plus grands gratte-ciel, n'avaient jamais résolu ce problème d'espace entre les hommes et les femmes et que, dans la volonté humaine de le rétrécir, il était plus que probable qu'un des deux sexes finisse par engloutir l'autre. (...) Mon grand-père a toujours joué de prudence en évitant d'identifier le sexe fort, pour lui, on était rendu si loin dans le chaos qu'il pouvait très bien se trouver des deux côtés¹²²².

Le grand-père fonctionne donc comme un double-conscience et un double-destructeur auquel Nelly s'accroche mais qu'elle réfute en même temps. C'est ainsi que tout au long de *Folle* la voix du grand-père ne cesse d'émerger, et Nelly s'efface à chaque fois pour faire place au raisonnement d'un double plus averti et plus raisonnable. La narratrice arrive même à analyser des situations auxquelles son grand-père n'a pas assisté à travers le raisonnement de ce dernier. Elle fait ainsi intervenir sa pensée dans sa propre analyse des choses, comme celle de la relation amoureuse : « Un jour mon grand-père m'a dit qu'il y avait un lien étroit entre l'amour et la distance, il m'a dit aussi que dès le lendemain de la

¹²²⁰ *Ibid.*, p.46.

¹²²¹ *Ibid.*, p.81.

¹²²² *Ibid.*, p. 81.

création de l'homme, Dieu s'était retiré très loin dans le ciel¹²²³ » ou encore : « Mon grand-père m'a toujours dit que les raisons d'aimer étaient puérides et sans fondement et c'était pour cette raison de la base instable des sentiments que face à dieu il fallait avoir la foi ¹²²⁴ ». Ainsi tous les événements et phénomènes de la vie sont interprétés à travers le raisonnement omniprésent du grand-père, et même la notion de mort n'échappe pas à cette règle : « Un jour mon grand-père m'a dit qu'au moment de la mort, l'âme ne quittait pas toujours le corps instantanément parce que Dieu ne savait pas toujours qu'en faire (...) ¹²²⁵ ».

La séparation du bien aimé, qui est le thème pivot autour duquel s'est tissé tout le roman, a profondément marqué la narratrice et pour se consoler, seul le souvenir de son grand-père l'aidait ; d'ailleurs son grand-père l'avait préparée à un tel événement douloureux : « Il paraît que le couple répond à des lois absolues auxquelles Dieu lui-même ne peut rien, mon grand-père a dit un jour que le Mal venait de l'impondérable dans l'œuvre de Dieu, aujourd'hui je sais qu'il parlait de l'amour ¹²²⁶ ». Le chagrin d'amour a constitué une expérience destructrice pour la narratrice et les paroles de son grand-père étaient prophétiques, toutefois, il ne l'aurait pas empêchée de faire cette expérience et c'est ainsi qu'elle l'explique à son amant : « si mon grand-père avait été là à Nova rue Saint-Dominique, il m'aurait poussée dans tes bras pour donner plus d'élan au désastre; mon grand-père croyait à la beauté des accidentés ¹²²⁷ ». Le grand-père semble aimer la théâtralisation des événements et tel un oracle, dans un théâtre grec, il annonce la tragédie. D'ailleurs, la relation amoureuse tumultueuse qui a uni Nelly à son amant, le journaliste français, était en elle-même tragique, ce dont elle a conscience : « À Nova rue Saint-Dominique où on s'est vus pour la première fois, on ne pouvait rien au **désastre de notre rencontre** ¹²²⁸ » ou encore : « Notre histoire est née dans le malentendu des détails et elle a connu **une fin tragique** ¹²²⁹ ».

La référence aux citations du grand-père semble être une tradition familiale poursuivie par Arcan :

¹²²³ *Ibid.*, p. 19.

¹²²⁴ *Ibid.*, p.9.

¹²²⁵ *Ibid.*, p.35.

¹²²⁶ *Ibid.*, p. 63.

¹²²⁷ *Ibid.*, p. 8.

¹²²⁸ *Ibid.*, p.7. (C'est nous qui soulignons).

¹²²⁹ *Ibid.*, p. 9. (C'est nous qui soulignons).

Seul mon grand-père avait le droit de parole dans la famille ; mon grand-père avait tout simplement une voix et elle s'élevait au-dessus des autres. Pendant toute mon enfance, mon père ne parlait qu'au nom de son père, il disait toujours mon père a dit ceci et mon père a dit cela, en plus il levait les yeux au ciel quand il parlait et on ne savait jamais vraiment à qui il s'adressait, mon père ne parlait pas, il citait¹²³⁰.

A l'instar de son père, Nelly est totalement sous l'emprise du raisonnement du grand-père car il a joué, pour elle, le rôle du père et de l'instituteur :

Mon grand-père a décidé de s'occuper de mon éducation en me prenant chez lui deux jours par semaine pour revoir du début mes leçons sur la vie(...) je suis devenue la fille de mon grand-père. Pendant cinq ans, j'ai passé toutes mes fins de semaines avec mon grand-père dans sa petite maison de campagne à écouter ce qu'il avait à dire sur tout (...) mon grand-père m'amenait à l'église tous les dimanches matin où il portait mon attention sur mes parents qui n'étaient jamais là¹²³¹.

La conscience de Nelly se retrouve au sein de l'écriture confondue avec celle de son grand-père, et la voix du grand-père émerge ainsi comme un double-conscience imprégné de principes et de valeurs catholiques éclairant la narratrice sur les différents aspects de la vie. Toutefois, le grand-père en tant que double-conscience arrive parfois à laisser transparaître le côté pessimiste de Nelly mais qu'elle délègue toujours à son double : « (...) mon grand père ne croyait pas en l'évolution de l'espèce humaine, il croyait seulement en sa disparition¹²³²». Ne croire qu'à la disparition de l'espèce humaine est une pensée qui a toujours accompagné la narratrice depuis son jeune âge et elle en a même fait son obsession (celle du suicide), nous pensons donc qu'il s'agirait plutôt de la propre réflexion de Nelly et non pas de celle de son grand-père et que ce dernier n'est qu'une figure-double avec laquelle la narratrice joue avec la combinaison : identification / distanciation. Arcan varie donc les moments de fusion et de distanciation avec son double-conscience et c'est ainsi qu'elle nous livre parfois des visions nuancées : « Mon grand-père voyait d'un mauvais œil les amoureux qui s'embrassaient sur les bancs publics, pour lui c'était de la perversion, pour moi de la persécution¹²³³», Nelly et son double (le grand-père) ont, en fin de compte, la même conception de l'amour, pour les deux le mal (perversion/persécution) est inévitablement engendré par ce sentiment.

¹²³⁰ ARCAN, N., *Folle, op. cit.*, p.139-141.

¹²³¹ *Ibid.*, p.140.

¹²³² *Ibid.*, p. 20.

¹²³³ *Ibid.*, p.26.

Le grand-père qui a inspiré la narratrice, dont il est devenu la conscience, manifeste pourtant des contradictions, perçues par la jeune femme :

Il a toujours vécu dans la résistance de la terre et dans la menace des mauvaises récoltes, mon grand-père est né en 1902 et il était cultivateur, il avait besoin du ciel à son côté pour nourrir sa famille et pourtant il attendait l'apocalypse de pied ferme, c'était son grand paradoxe¹²³⁴.

Tout en étant un double-conscience (ou encore double croyant) que la narratrice a convoqué à ses côtés pour pouvoir expliquer le monde qui l'entoure, le grand-père est un personnage référentiel c'est-à-dire qu'il a une existence réelle dans la vie de l'auteure de *Folle*. Son côté paradoxal émane, selon Nelly, de sa propre vision du monde qui prend le ciel pour source, à la fois, de bonheur et de malheur. Nelly partage également cette vision contradictoire car tout en étant convaincue de l'existence de Dieu, elle attend impatiemment le jour de ses trente ans pour se suicider, phénomène que toute religion interdit, et elle risque ainsi la damnation.

Prenant le grand-père pour son double conscience, sa raison, son juge et sa référence incontournable, Nelly réalise en fin de compte qu'elle est sous son emprise totale :

Il m'a fallu plusieurs années avant de comprendre que j'étais définitivement installée dans l'ascendance de mon grand-père. (...) De nos jours, les enfants servent à toutes sortes de choses et surtout à porter les désillusions des adultes, ils servent également à développer des centaines d'allergies qui alertent ensuite leurs parents sur le déclin de leurs propres gènes¹²³⁵.

La narratrice se rend donc compte que son grand-père est très présent dans sa pensée et que ses enseignements l'ont peut-être déroutée et l'ont finalement guidée vers le gouffre. Effectivement, à trop idéaliser le monde qui l'entoure, le grand-père a transmis à sa petite fille une vision irréelle du monde monstrueux dans lequel elle évolue, et du coup face au premier obstacle dans sa vie, Nelly s'effondre et opte pour une solution extrême, celle du suicide. Les désillusions se sont ainsi emparées d'elle et sa déception a été sans limites, les paroles du grand-père seraient alors diaboliques et non pas divines :

D'avoir prévu ma mort depuis l'âge de quinze ans ne m'a protégée de rien cet hiver-là; j'étais comme mon grand-père qui est mort à cent un ans dans des grimaces de défi lancé au monde invisible qui voulait s'en emparer. Au dernier moment dans sa chambre d'hôpital où enfants et petits-enfants l'entouraient, il s'est relevé en hurlant, il s'est accroché les doigts tordus par la rage au bras de

¹²³⁴ *Ibid.*, p.8.

¹²³⁵ *Ibid.*, p.139.

mon père en fixant le plafond. Plus tard mon père a dit qu'en expirant il avait eu l'air d'un exorcisé, il a dit que mon grand-père avait peut-être trompé toute la famille en proférant la parole du Diable et non celle de Dieu.

Pendant longtemps l'auteure-narratrice est comme possédée par son grand-père et ce n'est que très lentement qu'elle prend conscience qu'elle ne pense pas par elle-même qu'elle est comme possédée, parasitée par la pensée d'un autre qui l'a conditionnée. Le grand-père est moins un double qu'un sur-moi aliénant.

L'identité de la narratrice est ainsi mise en péril car pendant longtemps elle ne faisait pas la différence entre son Moi et son non-Moi (celui du grand-père), la fusion entre les deux identités « signale la division primordiale : c'est-à-dire la coexistence du conscient et de l'inconscient¹²³⁶ » et a brouillé les mécanismes de construction identitaire chez la narratrice, car comme l'explique si bien E. Bizouard : « L'absence d'accès à l'écart différentiel entre le Moi- non-Moi gêne l'auto-appropriation des désirs et la constitution d'une identité propre¹²³⁷ ». Cette situation de fusion et de confusion identitaire entraîne une souffrance du sujet qui cherche à savoir si son identité est constituée ou non, et c'est ainsi qu'« une identité éphémère vient d'être, ou va s'amorcer : elle peut rester *indécidable*¹²³⁸ ». Le double-conscience (source de bon sens et de sagesse) pourrait ainsi devenir un double-destructeur qui agit sur la représentation de soi en entraînant une angoisse de persécution et le sentiment d'être manipulé. Le grand-père représente donc un double identitaire imprégné d'une identité différente et causant dans ce sens la destruction identitaire de l'auteure car justement « la destruction découle de deux positions face à l'objet : une *hyperliaison*, productrice d'amalgames et rendant impossible toute identité singulière et subjectale ; une *déliation* rendant toute identité mouvante et précaire¹²³⁹ ». Dans le cas de Nelly, la relation qu'elle entretient avec son grand-père s'inscrirait dans le cadre d'une *hyperliaison* qui a provoqué un amalgame dans ses représentations de soi et du monde car en épousant au plus près les représentations de son grand-père, elle a freiné inconsciemment sa capacité à constituer une identité apte à la définir. Cette situation a déclenché chez la narratrice le commencement de sa quête identitaire et la recherche de ce

¹²³⁶DELVAUX, M., « Le Moi et l'A/autre : subjectivité divisée et unité culturelle », *Revue canadienne de littérature comparée*, vol. 22, n°3-4, 1995, p. 490.

¹²³⁷BOUZOUARD, E., *Le cinquième fantasme. Auto-engendrement et impulsion créatrice*, op. cit., p.132.

¹²³⁸*Ibid.*, p.133.

¹²³⁹*Ibid.*, p.137.

que Winnicott¹²⁴⁰ appelle « l'aire transitionnelle », l'identité de Nelly serait alors indécidable, ce qui pourrait la mener à un état de schizophrénie.

La figure du double (double-conscience/ double destructeur), installée dans le texte d'Arcan, agit comme force motrice générant une énergie positive (mais inconsciemment destructrice) imprégnée d'une part de valeurs religieuses, et d'une autre part, elle révèle un aspect de la déconstruction identitaire chez l'auteure-narratrice. Ce type de double s'inscrit dans le cadre du double réversible car le grand-père est perçu comme une identité complémentaire et un appui moral pour la narratrice, la différence des deux identités n'a été reconnue qu'à un moment de crise chez Nelly. La réversibilité pourrait aussi se manifester dans l'effacement de soi (Nelly) et le fait d'aller vers l'autre différent (le grand-père), une complémentarité s'est alors installée dans la réflexion des deux pôles. Cependant, il faut dire que Nelly se donne dans son texte comme un être parlé et non pas parlant.

1.c. Le double-sosie ou le double maléfique

Rien ne nous fait plus peur que de voir par hasard, par
un clair de lune, notre visage dans un miroir.

Heinrich Heine

Dans *Autoportrait avec Grenade* Bachi crée un double peu commun : il s'agit de son vrai double. Il est, certes, un personnage fictif mais qui est identique à lui, notamment sur le plan physique. A la différence des deux autres auteurs de notre corpus (Delaume et Arcan), qui ont créé dans leurs textes des doubles fictifs où se projettent des fragments de leur moi et parfois même de tout leur moi dans une initiative d'auto-engendrement à travers une figure de double différent, Bachi opte plutôt pour un face à face avec son double-sosie.

En effet, l'auteur-narrateur allongé dans son lit, et sous l'effet des calmants, aperçoit une silhouette dans sa chambre d'hôtel :

¹²⁴⁰WINNICOTT, D. W., « Objets transitionnels et phénomènes transitionnels », in *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1969, p.36.

L'ombre se met à crier. Elle se lève et parcourt la chambre, allant et venant entre le lit, la fenêtre et le bureau minuscule.

- Je n'en peux plus, tu m'entends, je n'en peux plus, répète l'ombre en se prenant la tête entre les mains.

- J'ai mal laisse moi.

Elle s'approche de mon lit, se penche au dessus et dit :

- Je ne peux pas m'en aller

- Pourquoi ?

- Je suis ton double¹²⁴¹

Cette ombre double semble être agitée et hostile et vient bousculer l'auteur-narrateur :

Elle hurle dans la chambre. « Je ne peux pas ! Je ne peux pas » Et parle, parle. (...) Elle prend la chaise du bureau et grimpe dessus. Elle me toise, un doigt pointé vers moi.

- J'en ai marre ! On rentre ou je te quitte.

-(...) Je ne peux partir sans avoir vu l'Alhambra.

- Une tarte à la crème ton Alhambra, fait-elle en moulinant dans le vide.

Tout le monde l'a vu. C'est pas original. Et puis je n'aime pas cette ville

- Tu ne la connais pas.

- Si, je la connais. Et je la hais.

- Comment peux-tu dire une chose pareille ?

- Je dis ce qui me plait.

(...) Elle bouscule les meubles, renverse une lampe.

Elle danse. Elle danse.

Elle est folle.

Je suis fou¹²⁴².

Le double-sosie se présente plutôt comme un double maléfique, et l'auteur-narrateur le fait savoir dans sa description : « (...) Je distingue son visage à présent. Il s'agit bien de moi. D'un autre moi. Grimaçant. Ignoble. Une gargouille emplie de fiel, les yeux exorbités, les lèvres tordues. Un filet de bave s'écoule sur son cou, mon cou¹²⁴³ ». Cette description correspond effectivement à un comportement irrité de l'ombre-double qui semble venir rappeler à l'auteur-narrateur ses défauts et ses incapacités en tenant contre lui un discours très violent :

- Je ne te supporte plus. Tu n'es pas la personne qu'il me faut. Tu es faible. Une pauvre merde.

- On ne change pas sa nature

(...)

- Tu es un lâche, un ver de terre, un lombric. On t'étoufferait dans l'œuf aujourd'hui. On interrompt les avortons de ton espèce dans les bons hôpitaux. Un diagnostic prénatal. Une amniocentèse. Anomalie du globule rouge, Mauvais, très mauvais. Que faire docteur ? une interruption de grossesse,

¹²⁴¹ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.146.

¹²⁴² *Ibid.*, p.147.

¹²⁴³ *Ibid.*, p.148.

madame. Vous comprenez c'est mieux ainsi. ça se passera très bien, vous verrez. Et couic ! Plus de Salim Bachi ! Exit la raclure dégénérée !¹²⁴⁴

Ce double enragé représente le corps et l'âme de l'auteur-narrateur, torturés par une maladie à laquelle le personnage Salim a résisté dans le ventre de sa mère. Les douleurs intenses lui font regretter d'être venu au monde, et l'ombre-double n'est alors qu'un prétexte pour engager un monologue et réfléchir sur le hasard qui a fait qu'il vit encore et qu'il en souffre : « (...) même ces crétins d'islamistes t'ont raté. La médecine, le GIA, l'armée, ils t'ont pas pu venir, les cons¹²⁴⁵. »

Le double-sosie est un double réversible puisqu'il n'est que la projection identique de l'auteur-narrateur sur le plan physique mais il représente également la révolte d'un corps et d'une âme tétanisés par la douleur. La bipolarité est à cet effet plus signifiée que représentée.

En somme, le double-conscience est une constante dans nos trois œuvres autofictionnelles : Théophile dans *Dans ma maison sous terre*, maintient l'équilibre mental de l'auteure-narratrice et tente de l'orienter vers son Moi bénéfique et de l'éloigner d'un Moi vengeur ; le grand-père dans *Folle* est un double aliénant mais qui rappelle l'éducation religieuse de Nelly comme tentative de remettre en question son rapport avec la mort. Enfin, le double-sosie chez Bachi lui permet de réfléchir sur sa douleur et son existence. Notons que chez Bachi les deux personnages Hamid Kaim et Hocine, remplissent aussi le rôle de doubles-conscience et même de doubles-mémoire puisque leur présence rappelle constamment à l'auteur-narrateur l'histoire de son pays natal et l'incite à ne pas couper les ponts avec l'univers qui construit son identité.

La création de double-conscience au sein des trois textes autofictionnels se révèle comme une stratégie de l'écriture analytique qui permet aux auteurs-narrateur de creuser et d'interroger leur moi dans tous ses états.

Outre le double-conscience, nous verrons dans l'élément suivant un double réversible qui s'arrache du moi pour se projeter dans un autre moi qui tend, toutefois, à revenir s'abriter dans le premier moi.

¹²⁴⁴ *Ibid.*, p.148.

¹²⁴⁵ *Ibid.*, p.148.

2. Clotilde Mélisse : un double littéraire

Le double représente la tendance propre à tout être à sortir de soi, mais cette sortie de soi risque de tomber dans une aliénation qui peut prendre plusieurs formes, soit se projeter dans une variante de soi-même, un autre devenir de soi-même, et c'est le diable dostoïevskien (« être soi-même avec une autre gueule »), soit se répéter, se multiplier en un autre être, et c'est la prostitution au sens où l'entendait Baudelaire¹²⁴⁶.

Clotilde est un personnage secondaire mais il est très récurrent dans l'œuvre de Delaume, elle apparaît d'abord en 2004 dans *Certainement pas*, puis en 2007 dans *La nuit je suis Buffy Summers*, et également en 2009 dans *Dans ma maison sous terre*. En 2010 elle devient même le personnage principal de *Au commencement était l'adverbe* présenté comme un diptyque théâtral où Clotilde Mélisse, écrivain, engage un dialogue avec deux de ses personnages.

Delaume ne tente pas de dissimuler le lien avec Clotilde et avoue, dans une interview, qu'il s'agit de son double littéraire : « C'est mon double littéraire, elle incarne tout ce que je ne peux pas me permettre¹²⁴⁷ ». Elle réclame d'ailleurs fortement son dédoublement ou plutôt sa pluralité :

Je suis Chloé Delaume, auteur, narratrice, héroïne. Je suis aussi la Reine, sa majesté exige qu'il y ait du répondant, une collectivité, pas juste des pseudonymes, des habits et des masques, partager les pouvoirs, désirs et savoir-faire. Je suis Clotilde Mélisse et peut-être Mélissandre, il faudra me baptiser en légion, je suis légion, chaque voix a sa fonction, la Petite, la Connasse, la Patronne, Carapace, Égérie et Sibylle. La Tueuse, la Régisseuse, Mademoiselle Souffreteuse, Princesse Panique, Poudreuse, Collapse et Agonie¹²⁴⁸.

En outre, le choix du prénom Clotilde n'est pas fortuit car le C de l'initiale rappelle celui de Chloé, puis l'origine étymologique vient éclairer plusieurs détails : Le prénom Clotilde a pour origine le prénom germanique Hlothilda qui est composé de *hlod*, qui veut dire « gloire », et de *hild* signifiant « combat »¹²⁴⁹. De plus, Mélisse est le nom d'une

¹²⁴⁶ CONIO, G., « *Figures du double dans les littératures européennes* », *op. cit.*

¹²⁴⁷ DELAUME cité in « L'autofiction est le champ d'expérimentation le plus intéressant », *op. cit.*

¹²⁴⁸ DELAUME, Ch., *Une femme avec personne dedans*, *op. cit.*, p.132.

¹²⁴⁹ TANETCH. et T.HORDE, *Dictionnaire des prénoms*, Paris, Larousse, 2009, p. 132.

plante médicinale, c'est une sorte de tisane utilisée le plus souvent pour ses vertus calmantes et relaxantes¹²⁵⁰. Tout comme pour son pseudonyme, l'auteure de *Dans ma maison sous terre* n'a pas fait les choses à moitié, et elle a soigneusement choisi un nom et un prénom pour son double littéraire qui traceront les caractéristiques de sa personnalité ainsi que son devenir : Clotilde Mélisse serait donc une écrivaine militante (*hild*) qui connaîtra beaucoup de succès (*hlod*), et elle sera également une femme mûre, sereine et d'un tempérament apaisé (en se référant à la signification de Mélisse). Delaume accorde ainsi une très grande importance au choix du nom de son double, car comme le pense Goethe : « un lien mystérieux rattache le nom propre à l'originalité de l'essence ¹²⁵¹».

Clotilde Mélisse est donc un double qui prend en charge la dimension littéraire de la personnalité de Chloé, mais comme la fiction l'exige, cette figure de l'écrivaine double s'approprie un itinéraire littéraire différent de celui de Chloé, et le moins que l'on puisse dire c'est qu'il est plus riche et plus ambitieux :

Il y a du vent, beaucoup de vent. Le ciel s'est un peu épaissi. Je m'approche, aucune fleur. Mais des plantes, des bambous, des pots cubiques en verre. Du terreau, des petits galets. La stèle est combinée à une borne de téléchargement. Toute l'œuvre de Clotilde, soit quarante-sept romans, treize pièces de théâtre, deux cent vingt-deux textes et trente-neuf ans de blog, y est disponible en format numérique. Il suffit d'en approcher sa liseuse pour en faire l'acquisition¹²⁵².

Il y a donc une grande différence entre la production littéraire des deux postures de l'écrivaine : Clotilde a écrit quarante-sept romans alors que Delaume n'en a écrit que vingt-et-un entre romans et récits, treize pièces de théâtre et Chloé n'en a que trois. Il ne faut pas perdre de vue que le parcours littéraire de Clotilde Mélisse est celui d'une écrivaine qui a longtemps vécu, et plus précisément quatre-vingt-seize ans selon l'indication mentionnée sur sa tombe : « Clotilde Mélisse (1973-2069)¹²⁵³ » ; remarquons également l'année de naissance de Clotilde 1973 qui est la même que celle de Chloé. Nous nous demandons si Delaume voulait réellement survivre aussi longtemps que Clotilde, étant donné que dans la vie réelle, elle a survécu à plusieurs tentatives de suicide, sa relation avec la mort est donc assez particulière. En effet, après le drame familial, Chloé a

¹²⁵⁰ *Encyclopédie des plantes médicinales - identification, préparations, soins*, Hong Kong, éditions Larousse, 2002, p. 115.

¹²⁵¹ GOETHE, *Poésie et vérité, souvenir de ma vie*, trad. De P. du Colombier, Aubier, 1991, p.509.

¹²⁵² DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.25.

¹²⁵³ *Ibid.*, p.25.

rejeté la vie et a tenté de rejoindre l'autre monde où reposent ses parents, mais la mort ne lui a pas accordé cette faveur, et dans *Dans ma maison sous terre* elle adresse une lettre à *Madame la mort* pour lui reprocher justement cette résistance : « Chère Madame la mort (...) Vous m'avez forcée à survivre, et cela depuis le début. J'ai tant porté le deuil que mes iris sont noirs et mes paupières de crêpe, vous m'êtes si familière que je pourrais vous dire tu (...) ¹²⁵⁴ »; par contre pour son personnage double, elle a choisi une jeune femme pleine de vie et très épanouie, une sorte de double opposant mais d'un caractère fascinant.

Donner une longue vie à son double littéraire pourrait aussi répondre à un besoin mystérieux de se voir étrangère et d'examiner sa propre image dans un futur inconnu : « Et je veux regarder Clotilde, Clotilde qui a vieilli, telle que je ne l'ai jamais décrite. Devenue étrangère, j'assiste ¹²⁵⁵ ». Etrangère au sein de sa famille, étrangère avec une identité bafouée, Delaume reprend son obsession à travers Clotilde et recherche un certain face à face avec soi-même, en créant un double littéraire au sein d'un espace fictionnel bien imagé. Chloé se retrouve donc, face à sa propre image altérée par le temps, et elle expérimente alors une situation dépourvue de fascination et chargée d'angoisse : « Une Anticipation. Brève, un vertige. Dans mon cœur une torsion, dans ma tête ça s'agite. Je dis à Théophile : maintenant finissons-en ¹²⁵⁶ ». En effet, Clotilde-vieille, ou Chloé-vieille, est une image qui vient d'un ailleurs, et d'un autre monde qui impose l'obscurité de son inconnu et engendre ainsi une vague de malaise, d'angoisse et une sensation d'« inquiétante étrangeté ¹²⁵⁷ », telle l'inquiétude d'un nourrisson dont la survie dépend d'un monde extérieur qui lui est étranger puisqu'il ne le cerne pas. L'angoisse émane surtout de cette figure du double qui est issue du Moi lui-même, comme le dit Lacan « l'étranger est au cœur du sujet ¹²⁵⁸ », c'est-à-dire qu'il est au cœur de l'identité individuelle, car selon Freud cette situation représente: « un retour à certaines phases de l'histoire évolutive du sentiment du Moi ¹²⁵⁹ », où les contours du Moi ne sont pas encore délimités par rapport à autrui. L'inquiétude, dans ce cas de figure, vient du fait que le double pourrait entraîner une perte des repères identitaires, l'image de Clotilde Mélisse engendre donc une sensation d'étrangeté car elle est aussi représentée comme réelle, Freud insiste justement sur cet

¹²⁵⁴ *Ibid.*, p.15-16.

¹²⁵⁵ *Ibid.*, p.30.

¹²⁵⁶ *Ibid.*, p.30.

¹²⁵⁷ FREUD, S., « L'inquiétante étrangeté », *Essais de psychanalyse appliquée, op. cit.*, p. 21-24.

¹²⁵⁸ LACAN, J., cité in THIBAudeau, L. et al., « L'association », *Psychanalyse*, n°17, 2010, p.63-80, art. en ligne : <https://www.cairn.info/revue-psychanalyse-2010-1-page-63.htm#re1no1> (consulté le 10.05.2013).

¹²⁵⁹ FREUD, S., « L'inquiétante étrangeté », *op. cit.*

aspect : « L'inquiétante étrangeté surgit quand quelque chose s'offre à nous comme réel¹²⁶⁰ ».

En outre, le stade de la vieillesse représente un moment capital du changement du corps et une sorte de déformation qui dégagerait de la laideur. Donc, en voulant voir Clotilde vieille, Chloé tenterait d'examiner, comme face à un miroir, sa propre image altérée et désagrégée. Delaume chercherait ainsi à se décomposer pour pouvoir mieux se connaître à travers la vérité qui se dégagerait de l'image de soi fragmentée. Delaume explique justement cette envie de décomposition dans l'une de ses pièces de théâtre intitulée *Eden, matin, midi et soir* :

J'finis toujours face au miroir en train de me décomposer. Laide. Tu es. Je suis laide en charogne. La chair est dépravée, (...) Un nouvel angle de vue. Plus bas. Toujours plus bas. Il y a toujours du vrai aux reflets déformants. J'ai des cachets pour me faire taire. Ça n'a jamais rien résolu. Même quand je ne m'entends pas, je ne jouis pas du silence¹²⁶¹.

Cependant, ce souhait de se voir physiquement différente n'est pas exaucé, car Chloé remarque dans la vidéo, où la vie de Clotilde défile en quelques minutes, que les traits de Clotilde ne changeaient pas mais c'était plutôt le décor de l'arrière-plan qui évoluait avec les différentes prises :

Ce ne sont pas tant les traits, la silhouette de Clotilde qui se modifient au fil des ans, à travers ces quatorze minutes. C'est plutôt le décor des prises qui évolue. Je vois des librairies et des brasseries connues, des maisons d'édition identifiables, aussi. Et puis au second tiers, maintenant, je ne sais plus trop. Les lieux, méconnaissables. Beaucoup de choses se passent devant des ordinateurs. Design épuré, dématérialisation confondante. Clotilde est une femme mûre, lecture sur sa liseuse dans une pièce blanche(...) ¹²⁶².

Clotilde est donc physiquement immuable, et c'est seulement le monde littéraire, dans lequel elle évolue, qui change. Elle est donc un personnage fictif, figé physiquement et suspendu dans le temps : « (...) je l'avais laissée en suspens, quelque part, à sa trentaine, entre la vie et l'éboulement ¹²⁶³ ». Etant un double littéraire, Clotilde Mélisse est donc destinée à évoluer exclusivement dans un univers littéraire, entre livres, librairies, maisons d'éditions et lieux d'art.

¹²⁶⁰ *Ibid.*

¹²⁶¹ DELAUME, Ch., *Eden, matin, midi et soir, op. cit.*, p.45.

¹²⁶² DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre, op. cit.*, p. 26-27.

¹²⁶³ *Ibid.*, p.29.

Toutefois, le monde littéraire dans lequel s'enferme Clotilde, et qui est en pleine évolution, n'influe guère sur son épanouissement, en tant que femme, ou en tant qu'écrivaine. En effet, elle est présentée comme « une femme mûre ¹²⁶⁴ » et d'un caractère rebelle qui ne « voulait pas se plier au rituel ¹²⁶⁵ » des conventions de tout genre. Clotilde incarnerait donc la figure d'une écrivaine militante, ambitieuse et une intellectuelle discutant même de l'avenir de la littérature : « Là, vous voyez Clotilde Mélisse en train de déclarer : le livre est mort, vive la littérature. Elle a fait suivre cette phrase d'un point d'exclamation ¹²⁶⁶. »

En outre, tout comme Chloé, Clotilde Mélisse voit dans l'écriture une certaine manière de chanter son intériorité :

La surenchère déjà illuminait les tombes, les survivants des uns concurrençant les autres ; honneur, bonheur, fierté. De chaque famille, de chaque vie achevée : une vraie publicité. Elle aurait préféré, Clotilde, qu'il y ait de la musique, sa musique intérieure. Celle qui se jouait au-dedans aux tout derniers instants, parce qu'elle la trouvait belle. Et juste, aussi, si juste. Tellement qu'elle aurait pu en pleurer. Elle aurait bien aimé, Clotilde, que cette musique-là se glisse par Bluetooth dans les oreillettes de quiconque venu se recueillir. Puisque la plénitude ne pouvait être partagée, elle aurait voulu, justement, pouvoir en offrir quelques notes, ruisselantes, pâles et aiguës. Des mp3 étaient bien disponibles, mais il ne s'agissait que de ses pièces sonores ¹²⁶⁷.

Enterrée dans un cimetière disposant d'outils de communication modernes, et où la vie de chaque défunt est exposée, dans une vidéo ou autre support, sous forme de publicité visionnée en quelques minutes : « Depuis quelques années les morts avaient tous leur montage, diaporama, voire court métrage, (...). On voyait le corps s'abîmer, gonfler et s'affaisser, ou parfois, au contraire, le déni restait souverain, les images s'appliquaient à n'être que jeunesse, sourires, vivacité ¹²⁶⁸ », Clotilde ne partage pas ce désir d'exposition d'une vie passée et « elle trouvait cela de mauvais goût ¹²⁶⁹ ». En effet, Clotilde voudrait que sa vie soit présentée autrement, elle préfère qu'on mette en exergue sa musique intérieure. La vie, pour elle, n'est donc qu'un ensemble de notes composé selon la beauté de l'âme de chacun :

Théophile se lève, époussette son manteau. Il dit : vos paupières fermez-les à présent. Je m'exécute et puis j'entends. Ce qu'elle aurait préféré, Clotilde, la

¹²⁶⁴ *Ibid.*, p.27.

¹²⁶⁵ *Ibid.*, p.25.

¹²⁶⁶ *Ibid.*, p.25.

¹²⁶⁷ *Ibid.*, p.26.

¹²⁶⁸ *Ibid.*, p.25.

¹²⁶⁹ *Ibid.*, p.25.

musique, sa musique intérieure. Celle qui se jouait au-dedans aux tout derniers instants, parce qu'elle la trouvait belle. Et juste, aussi, si juste. Tellement qu'elle aurait pu en pleurer¹²⁷⁰.

Selon Clotilde, la vie devrait être une musique qui se joue à l'intérieur de chacun et devient de plus en plus belle et émouvante vers la fin de cette vie. Nous retrouvons cette obsession de musique chez Delaume qui est non seulement romancière, mais également musicienne, performeuse et chanteuse ; et d'ailleurs *Dans ma maison sous terre* est accompagné d'une bande de musique réalisée par Aurélie Sfez¹²⁷¹, car à l'inverse de Bossuet qui écrivait « un je-ne-sais quoi, qui n'a plus de nom dans aucune langue¹²⁷² » pour désigner ce qu'il allait devenir après la mort, Delaume pense qu'elle serait plutôt une musique :

Je pense que quand on meurt on se change en musique, une musique juste à soi qui s'en va discrètement gonfler le chœur des morts. Je connais désormais celle qui viendra de moi. Elle est douce et légère et un peu nostalgique. Dans mon crâne, elle se mêle au chaos passéiste que je ne peux maîtriser, car toujours le vieux moi est contre-mélodique. J'aime l'idée que les Mores libéreront cette musique lorsque viendra ma mort¹²⁷³.

La musique est donc un élément fondamental dans l'écriture delaumienne, chaque note raconte une histoire, il arrive même que Delaume corrige son texte pour obéir aux exigences sonores de la musique, elle explique :

« *Dans ma maison sous terre* », en terme de travail, ça a été le plus gros chantier, certainement pas à cause de la quantité, parce que c'est un livre épais assez long à mener, mais « *Dans ma maison* » j'ai passé 7 mois en autarcie totale, sachant que je travaillais en parallèle avec Aurélie Sfez qui a fait la musique et que parfois, elle essayait de transposer la syntaxe en musique, mais de temps à autre, je corrigeais le texte en fonction de la musique aussi¹²⁷⁴.

Dans *Dans ma maison sous terre*, Clotilde comme les autres voix des défunts, évolue dans un cimetière bien équipé d'outils technologiques modernes, et en tant qu'écrivaine, elle s'ouvrira sur le domaine numérique au point d'y trouver un espace de libération et d'autonomie :

Théophile fait une pause, allume une cigarette. La bibliophilie contemporaine se développera parallèlement, ne vous inquiétez pas. Ceux qui ont le goût du papier y gagneront, soyez-en sûre. Il y aura des livres-objets, des formes plus

¹²⁷⁰ *Ibid.*, p.31-32.

¹²⁷¹ Vous pouvez retrouver la bande de musique sur le site officiel de Chloé Delaume.

¹²⁷² BOSSUET, *Oraison funèbre*, Paris, Larousse, « Nouveaux Classiques », 1966, p.80.

¹²⁷³ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, *op. cit.*, p.56.

¹²⁷⁴ DELAUME Ch., cité in FELLOUS, C., « 24h dans la vie de Chloé Delaume », *op. cit.*

inventives, qui se trouveront en librairie. C'est un renouveau, pas une chute. Il m'agite son index vers un gros plan de Clotilde. Me sous-titre : voyez-vous, elle sera la première à avoir tout quitté, un exil très concret, un territoire en friche, l'abandon du Château et de ses dépendances. Ses textes sont accessibles partout. À un clic du client, à égalité avec les auteurs formatés, ceux sur qui les maisons investissent. Dans n'importe quelle librairie, elle est téléchargeable. Clotilde a fini libre, totalement autonome. Théophile s'enthousiasme : c'est un sujet de roman¹²⁷⁵.

Le monde numérique s'offre ainsi comme un espace de libération et d'autonomie. Il est une opportunité pour s'ouvrir sur les autres et être accessible partout et à tout moment. L'espace entre lecteur et écrivain serait alors réduit au néant. Clotilde Mélisse est l'une des premières écrivaines qui s'ouvrirait sur le monde technologique et serait « téléchargeable » à la demande du lecteur. C'est justement cet avenir numérique de la littérature, qui n'est pas encore réalisable en réalité, qui fascine Delaume. Ce faisant, elle a convoqué un double littéraire bien épanoui pour évoluer dans cet espace et profiter de ses avantages. Un tel rêve ambitieux ne pourrait se réaliser que par le biais d'une écrivaine osée et rebelle telle que Clotilde Mélisse, même si elle évolue dans un espace textuel et fictionnel. Delaume dans une interview, évoque justement ce lien avec le numérique :

C'est pour ça que j'ai ce rapport aux livres numériques (...) Les livres pour moi ça doit circuler, donc à part mes outils de travail, donc, Queneau, Perec, Racine tout (...) et Vian, bien sûr (...) Guyotat, je garde, enfin, je rachète, mais le reste c'est surtout une bibliothèque contemporaine et je fais circuler les objets¹²⁷⁶.

Clotilde Mélisse représente donc la posture d'une écrivaine contemporaine et une intellectuelle prête à tout expérimenter. De plus, étant un double osé, Clotilde Mélisse, permettra à l'auteure de prendre ses distances par rapport à sa vie privée et de parler librement de certains détails d'ordre sexuel, tels que la masturbation :

J'observe attentivement, Clotilde est allongée, au lit. Sur la table de chevet je reconnais Duckie (...) c'est un petit canard en plastique comme ceux apparus dans le bain des enfants à partir des années 70, à cette différence qu'il est vibrant. Duckie est donc un jouet clitoridien (...) Clotilde appelait ça la règle de l'autosuffisance. (...) Elle considérait le fait d'être clitoridienne comme un immense atout. Sa conception du monde reposait sur cela. Elle avait bien connu l'amour, mais l'amour n'avait rien à voir. Elle avait bien connu, aussi, ce qu'on nomme les rapports sexuels. Mais ce qu'elle recherchait n'était pas dans l'échange, encore moins dans la chair, juste dans les nervures. Duckie l'accompagnait depuis ses vingt-deux ans¹²⁷⁷.

¹²⁷⁵DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p. 28-29.

¹²⁷⁶DELAUME Ch., cité in FELLOUS, C., « 24h dans la vie de Chloé Delaume », op. cit.

¹²⁷⁷DELAUME, Ch., *Dans ma maisons sous terre*, op. cit., p.30-31.

Clotilde est donc une femme sûre d'elle-même et qui assume pleinement sa sexualité tout en ayant une volonté de tout contrôler : « Clotilde n'abîma rien, elle n'abusa personne, elle tenait simplement à ce que toujours son corps reste sous son propre contrôle. Comme tout le reste¹²⁷⁸ ». Elle est à cet effet le revers fantasmatique de l'auteure, le côté intime qu'elle tenterait de dissimuler mais que Clotilde exhibe et assume, Delaume le fait justement remarquer en parlant de son double littéraire: « Dans d'autres livres, le lecteur la croise, écrivaine militante, un creuset à fantasmes, un transfert très grossier¹²⁷⁹ ».

Clotilde Mélisse vit, selon Elisabeth Bizouard, un état d'*auto-érotisme*, que Clotilde nomme « la règle d'autosuffisance¹²⁸⁰ », et qui est « caractérisé par un fantasme sexuel¹²⁸¹ » atteint seulement « si la jouissance est amorcée ou modifiée grâce au fantasme, et que celui-ci est ressenti comme auto-produit¹²⁸² ». La scène du fantasme érotique permet à Chloé, « à travers l'expérience auto-érogène, de produire l'amorce d'une constitution de soi¹²⁸³ », et c'est ainsi que l'aspect auto-érotique fonctionne comme un moteur d'auto-engendrement à travers le plaisir sexuel, et comme le dit Freud « l'auto-érotisme est un temps magique¹²⁸⁴ ». En d'autres termes, « dans l'auto-érotisme le Moi est initialement un néant. Il ne devient que progressivement un enjeu à travers des sensations et un fantasme reconnus comme auto-produits¹²⁸⁵ ». Delaume a ainsi tenté de se recréer en se dédoublant à travers Clotilde Mélisse et a esquissé une reconstitution de soi par le biais de l'auto-érotisme.

Ne perdons pas de vue, que Clotilde est une voix émergeant d'une tombe au sein d'un cimetière exceptionnel, doté d'un matériel technologique développé, et que Chloé visionne la vie de Clotilde en train de défiler à travers une vidéo. C'est à travers cette vidéo que Chloé observe Clotilde dans ses derniers instants, et Delaume choisit de mettre fin à la vie de son double, Clotilde, d'une manière qui ne surprend pas le lecteur, en optant pour le même procédé favorisant sa vie réelle, le suicide :

Théophile passe le doigt devant le capteur(...) Là, c'est son dernier jour, les toutes dernières images, une lecture pour un site, Clotilde Mélisse est chez elle.

¹²⁷⁸ *Ibid.*, p.32.

¹²⁷⁹ *Ibid.*, p. 29.

¹²⁸⁰ *Ibid.*, p. 29.

¹²⁸¹ BIZOUARD, E., *Le cinquième fantasme. Auto-engendrement et impulsion créatrice*, op. cit., p.26.

¹²⁸² *Ibid.*, p. 26.

¹²⁸³ *Ibid.*, p. 26.

¹²⁸⁴ FREUD, S., *Totem et tabou*, Paris, Payot, 1965, p.186.

¹²⁸⁵ BIZOUARD, E., op. cit., p. 28.

Elle le ressent, l'affirme, les yeux dans la webcam : *désormais accomplie*. Regardez bien. Il y a l'arme dans la pièce, car il y aura suicide dans les heures qui suivront¹²⁸⁶.

Cependant, la mort et le plaisir chez Clotilde sont intimement liés, et le fantasme auto-érotique y est toujours présent : « Clotilde Mélisse est morte à 23h04. Sa chair était très flasque et ses iris croupis. Elle voulait que son cœur se rompe en plein orgasme, alors elle s'acharna pour ne pas rater son coup¹²⁸⁷ ». Pour Clotilde, l'agonie est également une musique intérieure et elle est parmi les plus belles : « Elle aurait préféré, Clotilde, qu'il y ait de la musique, sa musique intérieure. Celle qui se jouait au-dedans aux tout derniers instants, parce qu'elle la trouvait belle¹²⁸⁸ ». Clotilde Mélisse accueille donc la mort avec plaisir, et renaît en une très belle musique. Nous remarquons, toutefois, que le plaisir chez Clotilde/Chloé se manifeste par un processus mental d'autodestruction, un phénomène que Freud explique par ce qu'il appelle « la pulsion de mort ». Freud avance même que le principe de plaisir et la pulsion de mort ne sont pas en opposition, car la recherche de plaisir n'est, parfois, que la recherche de la fin de la douleur, et que cette dernière ne se réalise qu'à travers une autodestruction, Freud écrit dans ce sens : « La compulsion de répétition et la satisfaction pulsionnelle aboutissant directement au plaisir semblent ici se recouper en une intime association¹²⁸⁹ ».

Clotilde, le double littéraire, a également permis à l'auteure de s'interpeller avec le pronom à la troisième personne *elle*, et de réaliser ainsi une certaine distanciation par rapport à son *Je*. Notons que ce procédé énonciatif, selon Deleuze, est la condition même d'une existence littéraire : « Ce ne sont pas les deux premières personnes qui servent de condition à l'énonciation littéraire ; la littérature ne commence que lorsque naît en nous une troisième personne qui nous dessaisit du pouvoir de dire Je (le « neutre » de Blanchot)¹²⁹⁰ ». Deleuze parle donc d'une sorte de double qui doit se créer à l'intérieur d'un écrivain, et qui lui permettra de mettre de côté, ne serait-ce que provisoirement, son moi envahissant pour pouvoir se lancer dans une aventure littéraire. Il s'agit donc de la puissance créatrice chez l'écrivain, qui lui permet de se démultiplier et de favoriser un éclatement identitaire pour parvenir par la suite à contempler et à examiner ses fragments tel un étranger face à un miroir brisé.

¹²⁸⁶ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.30.

¹²⁸⁷ *Ibid.*, p.32.

¹²⁸⁸ *Ibid.*, p. 26.

¹²⁸⁹ FREUD, S., *Totem et tabou*, op. cit.

¹²⁹⁰ DELEUZE, G., *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 12-13.

Delaume crée donc un double littéraire (Clotilde Mélisse), au sein de son écriture, et manifeste une sorte de plaisir à l'interpeller avec une double désignation : citer le prénom Clotilde deux fois successivement, ou bien le prénom (Clotilde) en lui associant le pronom à la troisième personne du singulier (elle). Examinons donc ces exemples :

Clotilde n'abîma rien, **elle** n'abusa personne, **elle** tenait simplement à ce que toujours son corps reste sous son propre contrôle. Comme tout le reste¹²⁹¹.

Je veux regarder **Clotilde**, **Clotilde** qui a vieilli, telle que je ne l'ai jamais décrite¹²⁹².

Elle aurait préféré, **Clotilde**, qu'il y ait de la musique, sa musique intérieure. (...) **Elle** aurait bien aimé, **Clotilde**, que cette musique-là se glisse par Bluetooth dans les oreillettes de quiconque venu se recueillir¹²⁹³.

(C'est nous qui soulignons)

Ecrire à la troisième personne procure à l'auteure une certaine distanciation à l'égard de son moi, une sorte de liberté et lui permet d'adopter un regard extérieur vis-à-vis de sa propre personne et de sa propre écriture. Delaume fait donc usage de ce procédé de distanciation en le manipulant à sa guise. En effet, elle dévoile la coïncidence de son personnage avec son double, en reprenant le même énoncé mentionné au début du chapitre consacré à Clotilde Mélisse, vers la fin de celui-ci et en substituant un *je* au pronom *elle*:

P. 26 : **Elle** aurait préféré, **Clotilde**, qu'il y ait de la musique, sa musique intérieure. Celle qui se jouait au-dedans aux tout derniers instants, parce qu'**elle** la trouvait belle. Et juste, aussi, si juste. Tellement qu'**elle** aurait pu en pleurer¹²⁹⁴.

P.31 : Ce qu'**elle** aurait préféré, **Clotilde**, la musique, sa musique intérieure. Celle qui s'est jouée au-dedans aux tout derniers instants, et moi aussi **je** la trouve belle. Et puis juste, aussi, si juste. Tellement que **je** pourrais en pleurer¹²⁹⁵.

(C'est nous qui soulignons)

La narratrice passe donc de l'objet focalisé « elle » (Clotilde), au sujet-focalisateur « Je », une substitution qui dévoile la volonté de Delaume de se lier à son double littéraire qu'elle situe dans un passé ancré au sein de l'univers des morts. Delaume place donc, des

¹²⁹¹ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.32.

¹²⁹² *Ibid.*, p. 30.

¹²⁹³ *Ibid.*, p. 26.

¹²⁹⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹²⁹⁵ *Ibid.*, p.31.

sensations identiques, ressenties et par son moi et par son double, dans deux périodes temporelles différentes et le montre parfaitement avec le temps des verbes employés : (*elle la **trouvait** belle/je la **trouve** belle*) et (*elle **aurait pu** en pleurer/ je **pourrais** en pleurer*)¹²⁹⁶. Cette opposition temporelle accentue davantage l'illusion de distanciation/identification chez le couple Chloé/Clotilde. L'auteure cherche, à travers ce jeu énonciatif, à dévoiler que Clotilde Mélisse n'est que son propre double, et que *elle* n'est en réalité que son *Je*. En effet comme le note si bien Barthes, le sujet est au cœur de son énonciation :

Toute énonciation suppose son propre sujet, que ce sujet s'exprime d'une façon apparemment directe, en disant je, ou indirecte, en se désignant comme il, ou nulle, en ayant recours à des tours impersonnels ; il s'agit de leurres purement grammaticaux, variant simplement la façon dont le sujet se constitue dans le discours, c'est-à-dire se donne, théâtralement ou fantastiquement, aux autres ; ils désignent donc tous des formes de l'imaginaire.¹²⁹⁷

Par ailleurs, cette substitution linguistique (*elle/ je*) est une sorte de subversion qui obéit, selon Cannon à un raisonnement linguistique inconscient : « (...) le "je" (...) c'est un "sujet" constamment subverti par l'ordre linguistique inconscient qui le crée¹²⁹⁸ ». D'ailleurs, Delaume évoque ce procédé énonciatif qu'elle manie subtilement dans *Dans ma maison sous terre* : « Quand j'écris je suivi d'un verbe, je le conjugue de plus en plus à la troisième personne du singulier. À l'imparfait le doigt glisse tout seul, *ais* devient *ait*. Les *s* tombent. Je n'est plus moi, je devient elle. Mais elle, c'est qui ?¹²⁹⁹ ».

Delaume confirme ainsi que les pronoms personnels représentant ses doubles ne sont qu'une facette de son *Je* fragmenté, car comme le fait remarquer Oswald Ducrot dans *Dire et ne pas dire: principes de sémantiques linguistiques*, le pronom *Je* est un moyen d'apprentissage et un exercice permanent de la réciprocité :

Ce qui est remarquable dans le pronom je, ce n'est pas seulement qu'il constitue un moyen abrégé pour parler de soi, c'est surtout qu'il oblige celui qui parle à se désigner avec le même mot. L'emploi du je (on en dirait autant de tu) constitue donc un apprentissage et un exercice permanent de la réciprocité. Il insère chaque dialogue particulier dans le cadre général d'une reconnaissance des individus les uns par les autres. Ce que Benveniste résume en disant que les pronoms personnels marquent, à l'intérieur même de la langue, la présence de l'intersubjectivité¹³⁰⁰.

¹²⁹⁶ C'est nous qui soulignons.

¹²⁹⁷ BARTHES, R., *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*, op. cit., p. 16.

¹²⁹⁸ CANNON, B., *Sartre et la psychanalyse*, Paris, PUF, 1993, p.243.

¹²⁹⁹ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.56.

¹³⁰⁰ DUCROT, O., *Dire et ne pas dire : principes de sémantiques linguistiques*, Paris, Hermann, 1980, p. 3.

En outre, le « Elle » devenant, vers la fin du chapitre, un « Je » révèle encore un aspect du processus d'auto-engendrement chez la narratrice-protagoniste. En effet, l'auto-engendrement doit d'abord passer par une étape de déconstruction de soi, et arriver par la suite à un état de régénération. Dans le cas de Chloé, la déconstruction de soi s'est faite en laissant, pour le temps d'un chapitre, l'existence narrative être occupée par le personnage de Clotilde. Cependant, la fragmentation se remarque encore plus à travers la vie de Clotilde qui est résumée en une quinzaine de minutes dans une vidéo ; cette condensation du vécu de Clotilde, opérée par l'outil numérique, fonctionne comme une amputation faite à l'identité de ce personnage. De plus, Clotilde Mélisse, en tant que personnage double, assure une répétition fictive du moi de l'auteure au sein de la trame narrative, ou ce que Derrida appelle une *hétéro-tautologie*, c'est-à-dire qu'elle représente un aspect du désir carnivore aspirant à engloutir l'autre, et dans ce cas de figure l'autre n'est que Chloé; ne serait-il donc pas plus convenable de parler d'*auto-tautologie*¹³⁰¹ ? En effet, le désir cannibale, selon Derrida, est généralisé chez les humains, toutefois, il se manifeste entre le moi et autrui, alors que dans le cas de l'autofiction, où l'autre est un fragment du moi, l'*auto-tautologie* rejoindrait l'autodestruction, c'est-à-dire que le moi s'auto-dévore. C'est ainsi, dans *Dans ma maison sous terre*, Delaume dévore ses doubles en les exécutant : Natalie Dalain en l'enterrant symboliquement, et Clotilde Mélisse en provoquant son suicide.

Le double littéraire, Clotilde Mélisse serait un double réversible car elle est un personnage figé et un idéal non atteint par l'auteure. Elle est un double évoluant dans un espace purement littéraire et avec des aspirations très ambitieuses. Delaume a donc installé son double dans un univers de réversibilité et a cédé sciemment au jeu de la distance/identification, car comme le remarque Miche Morel l'univers de la réversibilité se définit par « ses processus de distance-identification, de distance dans l'identification¹³⁰² ».

¹³⁰¹ Nous prenons conscience de ce néologisme, mais nous l'utiliserons dans une fin explicative.

¹³⁰² MOREL, M., « Théorie et figures du double : du réactif au réversible », in CONIO, G., *Figures du double dans les littératures européennes*, Suisse, L'Age d'Homme, 2001, p. 24, art. en ligne : https://books.google.fr/books?id=G_oZ7FcaPZEC&pg=PA24&dq=1%E2%80%99univers+de+la+r%C3%A9versibilit%C3%A9+dans+ses+processus+de+distanceidentification,+de+distance+dans+1%E2%80%99identification&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjAwtvmyqLNAhUIMBoKHehOBscQ6AEIIDA#v=onepage&q=1%E2%80%99univers%20de%20la%20r%C3%A9versibilit%C3%A9%20dans%20ses%20processus%20de%20distance-identification%2C%20de%20distance%20dans%201%E2%80%99identification&f=false (consulté le 14.05.2014).

III.2. Le double réactif

Le moi n'est pas maître dans sa propre maison.
S. Freud ¹³⁰³

Le double réactif est représenté par le narrateur autodiégétique lui-même. En effet, les autofictionnalistes, tout en postulant de projeter dans leur écriture leur véritable identité (manifestée et certifiée par le pacte autofictionnel : auteur = narrateur = personnage principal), créent en même temps leurs propres doublures scripturaires. En d'autres termes devenir un personnage en papier est un premier passage vers la bipolarité même si l'intention des auteurs est celle de la fidélité au réel. L'écriture, notamment autofictionnelle permet aux écrivains d'aller au-delà de leurs limites comme le soutient Romain Gary :

Le romancier porte en lui son identité historique comme une inacceptable limitation, une claustrophobie de l'imagination, de la conscience. IL aspire par tous ses pores à sortir du royaume du JE, par tous ses pores, c'est-à-dire par tous ses personnages¹³⁰⁴.

Dans notre corpus, le double réactif est créé à travers le choix de la pseudonymie. Nous relevons donc deux types de doubles réactifs : Le double révolte et le double-forteresse.

III.2.a. Chloé Delaume et Nelly Arcan: le double-pseudonyme

J'ai intériorisé toute une troupe, une compagnie permanente à laquelle faire appel en cas de besoin, un stock de scènes et de rôles qui forment mon répertoire.
La contrevie, Philip Roth

Je savais que j'étais fictif et j'ai donc pensé que j'étais peut-être doué pour la fiction.
Pseudo, Emile Ajar

Deux écrivaines de notre corpus ont choisi d'écrire avec des pseudonymes : Chloé Delaume et Nelly Arcan. Un choix très particulier qui émane d'une histoire spécifique chez

¹³⁰³ FREUD, S., *L'inquiétante étrangeté et autres Essais*, op. cit., p. 186.

¹³⁰⁴ GARY, R., *Pour Sganarelle*, Paris, Gallimard, Broché, 1965.

chacune d'elles. Nous aborderons la pseudonymie comme un aspect du dédoublement et de l'éclatement identitaire, ayant pour fin un état d'auto-engendrement.

Recourir à la pseudonymie n'a pas toujours eu le même motif chez tous les écrivains qui en ont fait usage. Certains le font pour échapper aux représailles d'un système donné, tel que le romancier algérien Mohammed Moulshoul qui a publié sous le pseudonyme de Yasmina Khadra¹³⁰⁵ car, étant un militaire, il lui était interdit d'exercer des activités culturelles hors du cadre de son institution. Cependant, d'autres le font par volonté de mystification et parfois même comme expression de défi tel que Fernando Pessoa¹³⁰⁶ qui a su se créer des identités à part entière grâce à l'hétéronymie qu'il a inventée ; ou encore l'exemple de Romain Gary qui a remporté deux prix Goncourt avec le jeu de pseudonymie (le premier en publiant sous son pseudonyme courant *Les racines du ciel* en 1956 et le deuxième avec le pseudonyme Émile Ajar pour *La vie devant soi* en 1975), ce qui est impossible selon les règles du concours. En raison de ses origines russes et pour avoir deux fois le Goncourt et berné ainsi le jury, Gary a multiplié les pseudonymes, ce qui peut de ce fait traduire un malaise face à une aliénation identitaire et nationale.

Toutefois, le lecteur confond généralement le pseudonyme avec le nom réel de l'auteur car, pour lui, le nom mentionné sur la couverture renvoie systématiquement à la personne réelle qui a écrit le livre, étant donné que le paratexte ne le signale pas, et ce n'est qu'à travers l'histoire littéraire qu'il peut le découvrir. C'est ainsi qu'on dira que Stendhal est l'auteur du chef-d'œuvre *Le rouge et le noir* et que Henri Beyle a choisi le pseudonyme Stendhal en tant qu'identité fictionnelle pour la publication. Le pseudonyme acquiert donc une fonction exclusivement littéraire, il crée une sorte de double de l'écrivain assumant l'écriture et l'image sociale dans le cadre de l'activité littéraire. Nous nous demandons, cependant, si le pseudonyme ne manifesterait pas l'éclatement identitaire de l'auteur ?

Selon David Martens¹³⁰⁷, le pseudonyme, en tant que création d'une deuxième identité, n'affecterait pas l'unité du moi car il n'est qu'un « second nom [...] aussi authentique que le premier, [qui] signale simplement cette seconde naissance qu'est l'écriture publiée », Genette va également dans le même sens en affirmant que le pseudonyme n'est que «

¹³⁰⁵Yasmina Khadra est un écrivain algérien qui a connu un grand succès dès ses premiers pas dans l'écriture.

¹³⁰⁶Fernando António Nogueira Pessoa est un écrivain, critique et poète portugais.

¹³⁰⁷MARTENS, D., *L'invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie*, thèse de doctorat en philosophie et lettres sous la direction du professeur Myriam Watthee-Delmotte, Université catholique de Louvain, mai 2007, p. 37-49.

l'attribution d'une œuvre, par son auteur réel, à un auteur imaginaire dont il ne produirait rigoureusement rien d'autre que le nom¹³⁰⁸ », et Lejeune pense aussi que « le pseudonyme est simplement une différenciation, un dédoublement du nom, qui ne change rien à l'identité¹³⁰⁹ », il fait remarquer aussi qu' « Il ne faut pas confondre le *pseudonyme* ainsi défini comme nom d'*auteur* (porté sur la couverture du livre) avec le *nom* attribué à une personne fictive à l'intérieur du livre¹³¹⁰ ». Toutefois, dans un espace autofictionnel où le nom inscrit sur la couverture du livre est sciemment confondu avec celui du personnage principal et du narrateur, ne serait-il pas lucide de considérer le pseudonyme comme « la signature d'un être fictionnel¹³¹¹ », d'ailleurs D. Martens souligne que plusieurs études vont dans ce sens :

Selon l'étymologie, l'origine grecque du terme fait du pseudonyme un faux nom, un nom mensonger ; Gérard Genette le qualifie de « nom fictif », Marie-Pier Luneau et Pierre Hébert de « fausse signature » ; Marie-Pier Luneau encore d'« auteurs fictifs » et de « personnalité auctoriale factice » ; Pierre Hébert à nouveau de « signature fictive » ; Gérard Leclerc de « nom imaginaire ». Ainsi, le pseudonyme a beau être perçu, en termes de rapport à la réalité, [...] comme s'il désignait purement et simplement un individu empirique, il n'en reste pas moins que son fonctionnement s'appuie sur la toile de fond d'un *comme si*, autrement dit sur une structure de fiction, ce qu'attestent les différents termes usités pour le désigner, et, par contamination, pour désigner le sujet auquel il se réfère [...]¹³¹².

Donc, la plupart des analyses s'accordent sur le fait que le pseudonyme est une posture fictive de l'auteur, il est dans ce sens un processus de fictionnalisation de l'identité de l'écrivain, qui lui permet de créer un statut fictionnel assumant son écriture et n'existant qu'au sein de l'espace textuel et à travers l'acte d'écriture. Le pseudonyme pourrait ainsi être considéré comme une forme de dédoublement fictionnel, à travers lequel l'auteur se permet de se régénérer en créant une nouvelle identité avec un nom de plume qu'il choisit soigneusement pour ainsi tracer son dessein. En effet, la pseudonymie influe considérablement et sur l'écrivain lui-même et sur le lecteur, Genette le confirme :

¹³⁰⁸ GENETTE, G., *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 51.

¹³⁰⁹ LEJEUNE, Ph., *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 24.

¹³¹⁰ *Ibid.*, p.24.

¹³¹¹ MARTENS, D., *L'invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie*, op.cit., p. 37-49.

¹³¹² MARTENS, D., *ibid.*, p. 44. Voici les travaux auxquels il renvoie : Article « Pseudonyme », *Dictionnaire étymologique de la langue française* (1932), P.U.F., 1994, p. 518 ; Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil (Points Essais), 1987, p. 50 ; Marie-Pier Luneau, Pierre Hébert, « Le pseudonyme au Québec », *Voix et images. Littérature québécoise*, Volume 30, numéro 1 (88), automne 2004, p. 9, p. 28 et p. 81 ; Gérard Leclerc, *Le Sceau de l'œuvre*, Seuil (Poétique), 1998, p. 121.

L'effet-pseudonyme, lui, suppose connu du lecteur le fait pseudonymique : c'est l'effet produit par le fait même que M. Alexis Léger ait décidé un jour de prendre un pseudonyme, quel qu'il soit. Il se compose nécessairement aussitôt avec l'effet de *ce* pseudonyme, soit pour le renforcer (« Le choix de ce nom est en lui-même une œuvre d'art »), soit éventuellement pour l'affaiblir (« Ah, ce n'est pas son vrai nom ? Alors, c'est trop facile... »), soit encore pour s'en trouver lui-même affaibli (« Si, m'appelant Crayencour, j'avais dû me choisir un pseudonyme, je n'aurais certainement pas choisi l'anagramme *Yourcenar* »), voire contesté (« Alexis Léger valait mieux que ce ridicule Saint-John Perse »¹³¹³).

L'identité de l'auteur se construit donc avec les effets que dégage son pseudonyme agissant ainsi dans trois sens : la renforçant, l'affaiblissant ou encore la contestant. En outre, l'effet pseudonymique agit également sur le lecteur en aiguisant sa curiosité comme l'explique Starobinski : « Lorsqu'un homme se masque ou se revêt d'un pseudonyme, nous nous sentons défiés. Cet homme se refuse à nous. Et en revanche nous voulons *savoir...*¹³¹⁴ ».

Nous approcherons la pseudonymie au sein de notre corpus autofictionnel en tant que figure de dédoublement et d'éclatement identitaire ayant pour fin un état d'auto-engendrement. Dans ce sens, le pseudonyme ne serait pas un simple nom fictionnel assumant la rédaction du texte, mais plutôt une deuxième identité qui tenterait d'effacer partiellement ou entièrement la première et permettrait de se créer un nouveau destin et un nouvel univers.

1. Chloé Delaume : le double-révolte

Le moi de l'homme n'est pas réductible
à son identité vécue¹³¹⁵.

Jacques Lacan

Chloé Delaume est un pseudonyme que Nathalie Dalain a choisi en 1999 pour se faire un nom dans le champ littéraire. Delaume se définit alors comme un personnage de fiction et s'affiche comme l'un des écrivains les plus talentueux de sa génération. En

¹³¹³ GENETTE, G., *Seuils, op. cit.*, p.48.

¹³¹⁴ STAROBINSKI, J., « Stendhal pseudonyme », *L'Oeil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, cité in GENETTE, G., *Seuils, op. cit.*, p. 48.

¹³¹⁵ LACAN, J. *Ecrits, op. cit.*, p.97.

2000, elle publie les *Mouffettes d'Atropos* qui ont été suivis par une douzaine d'ouvrages : en 2004 *Certainement pas*, en 2005 le remarquable récit *Les juins ont tous la même peau et en 2009 Dans ma maison sous terre* pour ne citer que ceux-ci.

Le pseudonyme Chloé Delaume est la combinaison de deux noms fictifs issus de deux œuvres littéraire différentes, Delaume nous explicite ainsi son choix : « il s'agissait de se recréer une identité, donc j'ai changé de nom, j'ai choisi Chloé à cause de *L'écume des jours*, Delaume à cause de *l'Arve et l'Aume* d' Artaud, sa traduction de *L'autre côté du miroir* de Lewis Carroll et à partir de là, je me suis définie comme un personnage de fiction qui écrirait (...) ¹³¹⁶ ». Le prénom Chloé provient donc de celui du personnage créé dans *L'écume des jours* par Boris Vian, Chloé y incarne la beauté, la féminité et surtout la fragilité mais elle mourra d'un nénuphar dans les poumons, toutefois le prénom Chloé « provient d'un morceau arrangé par Duke Ellington de la chanson appelée *Chloé (Song of the Swamp)* — soit “Chloé — la chanson du marais” ¹³¹⁷ », nous verrons justement, ci-dessous, comment ce prénom représente parfaitement l'auteure de *Dans ma maison sous terre*. Par ailleurs, le patronyme Delaume provient de l'œuvre d'Antonin Artaud *L'Arve et l'Aume* ¹³¹⁸ qui est une traduction et une adaptation d'un chapitre d'*Alice au Pays des Merveilles* de Lewis Carroll dans « De l'autre côté du miroir » ; le sous-titre *L'Arve et l'Aume* dévoile le projet littéraire d'Artaud : une « tentative anti-grammaticale à propos de Lewis Carroll et contre lui ¹³¹⁹ », un projet qui sera adopté par Delaume dans son écriture. En effet, Delaume tentera de charger et de surcharger les mots de haine, pour qu'ils puissent tuer sa grand-mère qui a détruit son moi en lui révélant la vérité au sujet de son père, pour ce faire Chloé suit le projet d'Artaud : « Lorsque j'emploie un mot MOI, dit Dodu Mafflu d'un ton plutôt méprisant, il dit juste ce que j'ai décidé de lui faire dire...ni plus ni moins. La question est de savoir, dit Alice, si vous avez le pouvoir de faire dire aux mots tant de choses équidistantes, multiples et bourrigrumpies de variantes infinies ¹³²⁰ ». L'objectif de Delaume serait alors de maîtriser le pouvoir qui donne aux mots une force ravageuse et de l'utiliser pour se venger de sa grand-mère.

¹³¹⁶ DELAUME, Ch., cité in FELLOUS, Colette, « 24 heures dans la vie de Chloé Delaume », *op. cit.*

¹³¹⁷ Signification du prénom Chloé in Encyclopédie électronique Wikipedia, disponible en ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Chlo%C3%A9_Delaume#Romans_et_r.C3.A9cits (consulté le 10.02.2013)

¹³¹⁸ ARTAUD, A., « L'Arve et l'Aume. Tentative anti-grammaticale à propos de Lewis Carroll et contre lui », in *L'Arbalète*, n°12, printemps 1947.

¹³¹⁹ *Ibid.*

¹³²⁰ *Ibid.*

Le prénom Chloé et le patronyme Delaume renvoient donc à des choix littéraires de l'auteure qui cherche à se réinventer à travers une nouvelle identité mais qui n'est nullement étrangère, car l'auteure de *Dans ma maison sous terre* a décidé de se projeter dans un univers qui lui est familier et où elle peut situer facilement ses repères : l'univers littéraire. Au sein d'un monde réel, Delaume préfère donc se fictionnaliser et se définir en tant que personnage fictif dans ses textes, elle le déclare ainsi dans son essai *S'écrire mode d'emploi*:

Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction. Je le dis, le redis, sans cesse partout l'affirme. Je m'écris dans des livres, des textes, des pièces sonores. J'ai décidé de devenir personnage de fiction quand j'ai réalisé que j'en étais déjà un. A cette différence près que je ne m'écrivais pas. D'autres s'en occupaient. Personnage secondaire d'une fiction familiale et figurante passive de la fiction collective. J'ai choisi l'écriture pour me réapproprier mon corps, mes faits et gestes, et mon identité¹³²¹.

Elle l'évoque également dans *Une femme avec personne dedans* :

Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction. Livre et vie s'entremêlent, mon Moi en trois parcelles, auteur, narratrice, héroïne. Je suis d'une trinité forcée de s'incarner, sous peine d'être expulsée par n'importe quel autrui. A cet instant j'affirme : j'écris ce que j'ai vu, ce qui est, ce qui doit arriver ensuite. J'écris et je m'écris, car je suis l'héroïne. Ainsi sera le pacte qui me lie avec l'ange tout autant qu'avec vous¹³²².

Toutefois, le choix du pseudonyme chez Delaume est une tentative de fuir une histoire familiale qui a été marquée par un drame sans précédent. En effet, Delaume, à l'âge de dix ans, assiste à un double homicide perpétré par son père : il tue sa mère puis se suicide, et elle le raconte justement dans *Dans ma maison sous terre* : « Je suis née d'une fiction qui s'est très mal finie. Je suis née d'un brouillon qui m'entrave et me nuit. Je conspire à écrire ma propre narration¹³²³ », ou encore « j'avais la sensation depuis toute petite d'être une sorte de personnage secondaire voire une figurante dans un roman familial assez malsain et très, très mal écrit¹³²⁴ » ; cette scène de crime l'a complètement dévastée : « Plus je réfléchis au-dedans plus je me sens graine de fatum, pourriture creux de ventre, le témoin licencieux d'une ironie tragique qui ferait de moi l'innocent coupable. Fruit de la guigne et du travail d'un homme. Je suis la plaie de ma famille. Je refuse de cicatriser¹³²⁵ ». La

¹³²¹DELAUME, Ch., *S'écrire mode d'emploi*, op. cit., p.1.

¹³²²DELAUME, Ch., *Une femme avec personne dedans*, op. cit., p.45.

¹³²³DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op.cit, p.69.

¹³²⁴DELAUME, Ch., cité in FELLOUS, C., « 24 heures dans la vie de Chloé Delaume », op. cit.

¹³²⁵DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op.cit, p.180.

narratrice décide alors de rejeter sa réalité et de se transformer en un personnage en papier évoluant dans un monde fictionnel, elle le déclare ainsi dans son roman :

Je me suis faite de mots, personnage de fiction, pour pouvoir échapper à votre réalité. Cette fiction familiale, où chacun tient son rôle et ménage ses secrets au rythme d'une syntaxe que je ne maîtrise pas. Un catalogue épais de psychoses camouflées, retorses et pernicieuses, une narration sordide. Comme ça ne peut qu'être le cas, je ne vous jette pas la pierre. Un creuset de souffrances, d'humiliations perverses, une guerre psychologique, des camps et des tranchées. Même quand on a rayé le foyer de la carte, le terrain reste miné, des explosions surprises. Ce n'est que ça, la famille. Telle que je l'ai connue, telle que je l'ai vécue, telle que vous l'écrivez¹³²⁶.

Cet évènement tragique a donc été pour la narratrice, l'élément déclencheur pour changer d'identité et tenter d'effacer tout lien avec un passé traumatisant. De plus, un autre évènement viendra encourager le choix d'un pseudonyme, au point de vouloir changer réellement son identité civile, il s'agit de la vérité que lui a révélée sa grand-mère, celle que son père n'était pas réellement son vrai père, elle se révolte alors : « Les syllabes éraflent, l'italique creuse en moi Ton père n'est pas ton père mais ton père ne l'sait pas¹³²⁷ », ou encore : « J'étais la fille d'un assassin et me voilà moins que ça encore. J'étais la fille d'un suicidé, à présent ce que je suis, dites-le moi Théophile, dites, comment ça s'appelle¹³²⁸ ». L'identité de Delaume est à cet effet anéantie par une telle révélation et a induit chez elle le besoin de se créer une nouvelle identité qui lui soit propre, qu'elle ait choisie, pour échapper ainsi à une fausse identité. En effet, l'identité du père qui est la pierre angulaire autour de laquelle toute identité individuelle se définit, se retrouve en un clin d'œil abolie, poussant ainsi la narratrice à se lancer dans une quête inassouvie : « Je ne sais plus qui je suis à cause d'une soustraction. J'explique à Théophile, on m'a enlevé mon père, c'est un gouffre sans fond, je suis au puits d'Alice, les jupons alourdis de question amidon¹³²⁹ ». Cette sensation de malaise est reprise dans tous ses romans, elle écrit, par exemple, dans *Une femme avec personne dedans* : « Qu'importe donc mon nom, je suis Chloé ou Pris, juste une poupée vivante, toujours la même réplique, série numérotée miroir mon beau miroir si je m'ouvre le crâne de la rouille ou du sang miroir mon beau miroir qui y a-t-il au-dedans¹³³⁰ ».

¹³²⁶ *Ibid.*, p.204.

¹³²⁷ *Ibid.*, p.69.

¹³²⁸ *Ibid.*, p.49.

¹³²⁹ *Ibid.*, p.68.

¹³³⁰ DELAUME, Ch., *Une femme avec personne dedans*, op. cit., p.28.

Tout comme le personnage dans *L'écume des jours* de Boris Vian, Cholé se retrouve ainsi atteinte d'une *maladie*, non pas celle du nénuphar dans le poumon, mais d'une vérité cruelle qui l'empêche de respirer et de mener une vie normale : « Parfois je pense aux gens normaux et je les envie tellement fort que mon cœur n'est plus qu'une bouillie¹³³¹ ».

Créer une nouvelle identité ou se dédoubler à travers un pseudonyme devient alors une nécessité pour pouvoir survivre et pouvoir guérir d'un mal très profond, celui de la perte d'identité, Chloé ne cesse de le dire et de le redire dans son roman : « Je ne guérirai pas. Je voudrais que ça cesse, que je sache qui je suis¹³³² ». Cette décision montre également le désir de Delaume de tout contrôler, de tisser sa propre histoire ainsi que son propre univers et d'« imposer un second commencement. Où la fiction se mêle à la vie, où le réel se plie aux contours de *ma* fable. Celle que j'écris chaque jour, dont je suis l'héroïne. Mon ancien Je par d'autres se voyant rédigé, personnage secondaire d'un roman familial et figurante passive de la fiction collective¹³³³ ». A travers le pseudonyme, Chloé Delaume, Nathalie Dalain a pu se réinventer et choisir elle-même ses géniteurs, elle décide alors de renaître d'un père et d'un père, dont elle impose le choix à ses géniteurs :

Je m'appelle prénom nom bien plus qu'un pseudonyme. Le choix des référents m'a vomi parrainage, ce fut un kidnapping. J'ai imposé Chloé cancer du nénuphar ; extrait l'arve de l'aume pour toujours me trouver de l'autre côté du miroir. Reconfiguration jusqu'à mon ombilic, se détacher des limbes, oui, une bonne fois pour toutes. Boris Vian se débattait, Artaud aussi, je me souviens. Ils se refusaient sec à m'engendrer, je sais. Je les ai violentés : **née de père et de père. Je me suis moi-même engrossée**¹³³⁴.

Nous remarquons, encore une fois, que les choix de Delaume ne sont pas aléatoires dans la mesure où décider de renaître de deux pères résume l'histoire de Chloé se retrouvant en réalité, effectivement, avec deux pères : un, biologique, dont elle ignorait l'existence jusqu'au jour où sa grand-mère décide de le lui révéler, à travers une tierce personne, et un autre père violent et criminel qu'elle a toujours connu. De plus, avec une telle décision, la mère a été rejetée, car Delaume lui impute la responsabilité du crime et du mensonge et elle le déclare ainsi : « Je ne sais pas qui je suis, seule ma mère peut le dire, seulement ma mère est muette, obstinément¹³³⁵ », Delaume ôte donc à sa mère le statut de

¹³³¹DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p. 82.

¹³³²*Ibid.*, p.169.

¹³³³DELAUME, Ch., *La Règle du je*, op. cit., p. 6.

¹³³⁴*Ibid.*, p.5-6. (C'est nous qui soulignons)

¹³³⁵DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p. 137-138.

géniteur et décide de la tuer symboliquement : « (...) la parole de ma mère *Ton père n'est pas ton père*, la parole de ma mère *À Trinidad vivait une famille*, Trinidad = Trinité = le père, la mère, le géniteur. C'est ma mère que je veux tuer¹³³⁶ ».

Or, se recréer à travers le dédoublement assuré par la pseudonymie n'est pas une libération totale chez Delaume car seule la vérité peut la délivrer du mal qui la ronge depuis qu'elle a assisté à la scène horrible du meurtre/suicide de ses parents. Décrocher la vérité de la bouche d'une personne morte, en l'occurrence, sa mère, est la seule manière qui permettra à Delaume de se réapproprier sa nouvelle identité, et c'est ainsi qu'elle l'explique dans *Les juins ont tous la même peau : Rapport sur Boris Vian* :

Je dis infiniment souvent : je m'appelle Chloé Delaume, je suis un personnage de fiction et. Seulement je n'ajoute pas la vérité première et pourtant je le sais : je suis une maladie. Et pas une maladie de la mort, non, vraiment pas du tout. Je suis la maladie d'un mort. D'un mort extrêmement précis à qui je voudrais bien parler. Un mort sans qui je ne serais pas, sans qui je ne serais pas très bien. Je ne serais pas Chloé Delaume, je serais peut-être Delaume, patronyme torrentiel giclé le septentrional, préservation seconde moitié, l'aume, Alice, l'œuf blanc translucide du bardo, mais pas Chloé évidemment¹³³⁷.

C'est ainsi que le mensonge ronge profondément l'âme de Chloé :

J'écris ce manuscrit assise sur une tombe où repose la genèse d'un mensonge si immense que toujours il m'encend. Je suis couverte de suie. Rien ne peut m'en laver, l'originelle souillure se porte en mes globules¹³³⁸.

Si j'étais un proverbe je serai Un Tiens Vaut Mieux Que Deux Tu L'Auras, si j'étais un mensonge je serai la vérité, si j'étais une question je serai juste :
qui¹³³⁹

Par ailleurs, le choix d'adopter un pseudonyme n'était pas le premier changement onomastique et identitaire qu'a vécu Delaume. En effet, c'est toute la famille de l'auteure qui a décidé de changer de nom en regagnant la France, après quelques années passées au Liban, au sein de la famille du père. Ce changement d'identité a marqué profondément Delaume, et il revient comme un leitmotiv dans la majorité de ses écrits, comme on l'a vu, elle ne peut admettre que sa mère ait eu honte du nom arabe de celui qu'elle prenait pour son père et juge sa mère raciste :

¹³³⁶ *Ibid.*, p.201.

¹³³⁷ DELAUME, Ch., *Les juins ont tous la même peau : Rapport sur Boris Vian*, Paris, Seuil, 2005, p.57.

¹³³⁸ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.96.

¹³³⁹ DELAUME, Ch., *Certainement pas*, Paris, Verticales, 2004, p.15.

Quand mon père s'est fait naturaliser, le choix du patronyme a été une source de dispute au sein du couple. Ma mère en exigeait un snob. Au retour de la préfecture, mon père a annoncé qu'ils avaient refusé Sacha, car Sacha n'était pas un nom français. Alors mon père a pris Sylvain et un nom de famille très laid. Le soir j'ai vu ma mère pleurer longuement au-dessus du lavabo¹³⁴⁰.

Et elle évoque, plus loin, le malaise de sa mère portant un nom arabe :

Ma mère connu deux hontes mettant en danger la réputation de la famille. La première était le patronyme Abdallah qui fut bienheureusement raclé pour un autre plus gaulois. La seconde fut son adhésion de force au parti socialiste¹³⁴¹.

(...) J'ignore ce que ça peut faire, voyez-vous, Théophile, d'être l'époux d'une raciste lorsque l'on est arabe¹³⁴².

Elle en parle également dans son roman *Où le sang nous appelle* :

Les mots n'ont plus pour sens que ceux qu'on leur impose, les noms c'est la même chose. Prénoms et patronymes se fabriquent et s'imposent, ciseaux consonnes colle, voyelles. C'est 1986, en France. Elle a treize ans et demi, elle s'appelle Nathalie. De sa naissance à ses six ans, c'était Nathalie Abdallah. Son père Selim, sa mère Soizic. Ensuite, ils ont changé. Selim Abdallah pour Sylvain Dalain. La mère voulait Sacha, mais Sacha ce n'est pas français, Sacha Distel lui-même est russe, la préfecture ne peut valider. Sylvain, de *silvanus*, l'homme des bois, des forêts¹³⁴³.

Les parents de Nathalie Dalain ont changé de nom pour pouvoir rompre avec l'origine arabe et également arriver à dissimuler le lien avec le terroriste Georges Ibrahim Abdallah (l'oncle de Delaume, incarcéré en France depuis 1982). Le choix du prénom du père était donc aléatoire suivant un processus de francisation arbitraire imposé par l'administration française. Contrairement à ses parents, Nathalie Dalain choisit soigneusement sa nouvelle identité, et procède à une transition identitaire bien guidée, elle rejette d'abord son corps : « Mon corps est l'habitable des morts de ma famille. Des morts et des fantômes, je ne guérirai pas. Je voudrais que ça cesse, que je sache qui je suis¹³⁴⁴ », ou encore : « Je n'habite pas mon corps, j'ose à peine l'habiter, parce qu'il n'est pas le mien, mais celui de Nathalie. De Nathalie Dalain, fille de Soazick et d'on ne sait pas bien qui. Les démarches administratives m'effraient, alors tout ce qui valide mon existence sociale est encore à son nom. Son nom à elle, son nom de petite fille¹³⁴⁵ ». Nathalie Dalain n'est donc qu'une

¹³⁴⁰DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p 48.

¹³⁴¹*Ibid.*, p.56.

¹³⁴²*Ibid.*, p.58.

¹³⁴³DELAUME, Ch. et SCHNEIDERMAN D., *Où le sang nous appelle*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2013, p.116.

¹³⁴⁴DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.169.

¹³⁴⁵*Ibid.*, p.202.

existence sociale légitimée par l'état civil et dont l'histoire personnelle ne sera jamais éclairée, étant emportée par le mutisme de la mère : « Nathalie [...], Suzanne Dalain à l'état civil. Fantômes envahissants et parfaitement geignards. Sont reliés à la mère, se nourrissent de sa terre, ne mâchent que des vers blancs¹³⁴⁶ ». Le corps de Delaume devient ainsi un fardeau, un corps étranger qu'elle arrive à examiner d'un œil extérieur. Ce faisant, elle évoque ce rapport particulier avec son corps dans *Une femme avec personne dedans* :

J'ai déserté mon corps il y a des années, je ne suis même pas certaine de l'avoir habité concrètement un jour. J'ai souvent l'impression de flotter juste au-dessus, comme si je n'étais rien qu'une toute petite conscience rattachée par un fil à son système optique. J'ignorais que la vacance pouvait être visible pour une âme extérieure. J'ignorais que ça pouvait avoir des conséquences pour quiconque autre que moi, cet espace organique que je ne sais occuper. Un vide intime, vraiment intime, même pas privé. Quoi que. La question qui sous-tend les trois quart de mes livres reste quand même un qui suis-je exploré sans harnais. Un qui suis-je, n'est-ce pas, qui suis-je. Peut-être bien une femme avec personne dedans¹³⁴⁷.

Toutefois, Delaume se sent encore alourdie par son nom car elle s'appelle encore « Nathalie, Anne, Hanné, Suzanne Dalain à l'état civil¹³⁴⁸ ». Elle décide alors d'enterrer son identité première et de l'exécuter dans son monde fictionnel, elle passe alors à l'acte en demandant à Théophile de lui tendre une pelle pour creuser sa tombe : « Théophile me sourit. Il me dit : vous êtes prête et il me tend une pelle¹³⁴⁹ ». Dans une interview, Chloé Delaume explique justement sa volonté de se recréer complètement :

Vingt-sept ans. Donc peut-être j'ai commencé à m'appeler Chloé à partir de mes vingt-six, vingt-cinq, et là ça a été très, très ferme. J'ai trouvé l'autofiction comme force politique pour me réapproprier ma narration propre par rapport à la fiction collective familiale, mais collective en général enfin... j'étais située à une période, je crois beaucoup au fait qu'on soit tous écrits, par les médias, la fiction économique, par le story telling, par les fictions religieuses aussi, sociales, culturelles, et j'ai décidé de prendre ma narration propre en main à ce moment-là, de façon... à me recréer complètement¹³⁵⁰.

Delaume ne tente pas donc de se réinventer partiellement en se projetant dans des fragments de son moi éparpillés au sein de son texte, mais elle est déterminée à se recréer complètement, à se donner un nouveau nom, une nouvelle identité et une nouvelle vie. Chloé se prépare donc à transiter d'une identité-fardeau noircie par un passé sanglant à une

¹³⁴⁶ *Ibid.*, p.202.

¹³⁴⁷ DELAUME, Ch., *Une femme avec personne dedans*, op. cit., p.92.

¹³⁴⁸ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.202.

¹³⁴⁹ *Ibid.*, p.202.

¹³⁵⁰ DELAUME Chloé, cité in FELLOUS, C., « 24h dans la vie de Chloé Delaume », op. cit.

nouvelle identité pleine d'espoir, dans *Une femme avec personne dedans*, elle nomme cette phase de transition identitaire une « transmutation » :

Pour être un personnage de fiction dans la vie et une héroïne dans des textes, il faut le vrai grimoire avec le bon rituel. Sinon le Je ne peux supporter la pression, fissures pleine majuscule, implosion de l'égo, équarrissage du Moi. Chloé Delaume c'est quoi, un geste performatif, dire c'est faire et l'écrire verrouille le processus. Identité, nature : nouvelles. Ainsi se posent **les règles de la transmutation**¹³⁵¹.

Elle l'explique encore dans le même roman :

Je suis en transition, par quels fils suspendue, certains sont narratifs, qui ne dit mot consent, l'histoire peut coudre ma bouche, rien ne serait rapporté. Se taire c'est nier l'Épreuve, sa violence et l'aigu de sa réalité. Alors. Être une parole. Parmi la multitude de ces voix asphyxiées¹³⁵².

Dans une lettre accusatrice, où les italiques soulignent l'erreur psychologique qu'ils avaient commise, la « bonne nouvelle », ayant provoqué un « éboulement du Moi », elle place les « membres de sa famille » face à leur conscience et à leur responsabilité, comme le montre l'anaphore de « Vous n'êtes pas sans savoir » et sa variante, « Vous ne pouvez ignorer ». Seule la création d'une nouvelle identité lui permet de se reconstruire lentement et de surmonter la violence du traumatisme subi :

Vous n'êtes pas sans savoir que j'ai mis des années à pouvoir me reconstruire. Vous n'êtes pas sans savoir qu'il y a maintenant quatre ans m'a été révélée une *bonne nouvelle censée me faire plaisir*. Vous ne pouvez ignorer que la révélation de ma soudaine bâtardise a eu pour conséquences un éboulement du Moi, et que ça doit se payer¹³⁵³.

La mutation de Nathalie Dalain à Chloé Delaume ne peut se réaliser qu'à travers le pouvoir de la fiction : « Se définir comme personnage de fiction, c'est dire je choisis qui je suis, je m'invente seule, moi-même, jusqu'à l'état civil. Je ne suis pas née sujet, mais par ma mutation en Chloé Delaume, je le suis devenue¹³⁵⁴ ». C'est pourquoi dans le dernier chapitre intitulé *Condoléances*, Delaume décide de faire le deuil de son ancienne identité et annonce aux membres de sa famille la nouvelle du décès de Nathalie Dalain: « Nathalie est morte en 99. Vous refusez de l'entendre, cessez votre déni et assumez le deuil. Sachez

¹³⁵¹DELAUME, Ch., *Une femme avec personne dedans*, op. cit., p.75. (C'est nous qui soulignons).

¹³⁵²*Ibid.* (C'est nous qui soulignons).

¹³⁵³DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.204.

¹³⁵⁴DELAUME, Ch. Citée in HAVERCROFT, B., « Le soi est une fiction », op. cit.

qu'aucun remède ne peut la réveiller, même pas la vérité, ni aucun stratagème ¹³⁵⁵», elle explique ensuite que ce transfert identitaire n'était pas évident, elle insiste sur sa souffrance, d'où la mention une nouvelle fois des paroles qui l'ont tant blessée et l'agressivité de la dernière phrase qui met l'accent sur les remords qu'elle espère éveiller chez ses proches :

L'esprit de Nathalie ne trouvait pas le repos, il a hanté mon corps jusqu'à *la bonne nouvelle qui va te faire plaisir*. A partir de ce moment débuta l'agonie. Elle fut lente douloureuse, une sorte de seconde mort pour cette âme abîmée. Je me dois de vous prévenir je viens de l'enterrer (...) Je propose que sur la stèle, avant Suzanne, après Charles et Soazick, soit gravée Nathalie. Nathalie Dalain (1973-1999). Comme ça les choses seront claires et vous pourrez enfin, quand perceront les remords, un peu vous recueillir¹³⁵⁶.

Chloé s'adresse à eux sur un ton de défi pour leur révéler sa nouvelle identité et mettre l'accent sur son rejet de sa famille. Elle se veut une étrangère par rapport aux siens et le jeu de mot sur «personnage d'affliction» sonne comme une menace à l'égard de ceux qui lui ont infligé une souffrance irrémédiable :

Vous ne connaissez pas celle qui depuis neuf ans m'habite et me console, elle vous est étrangère et tient à le rester. Elle est moi, désormais, et elle s'appelle Chloé. Tout ce qui la précède doit être mon crâne évidé. (...) Je m'adresse à vous tous, y compris ceux qui sont de famille que par alliance. Je m'appelle Chloé Delaume, je suis un personnage d'affliction, et quiconque m'approchera saura le regretter¹³⁵⁷.

Elle leur interdit même d'entrer en contact avec la nouvelle Chloé et les défie :

Mais je ne peux supporter que des liens nous rattachent, que certains d'entre vous osent encore me poursuivre pour me passer la corde qui me relie au manège. Je refuse de trotter en votre compagnie (...) Je ne vous souhaite rien et vous dis à jamais¹³⁵⁸.

Chloé Delaume enterre donc Nathalie Dalain et rejette tout lien avec elle, puis elle s'affiche comme un personnage de fiction et d'affliction qui écrit. Le pseudonyme assure de ce fait la transition entre deux identités différentes appartenant au même moi, nous sommes donc face à un cas de dédoublement univoque c'est-à-dire que le moi n'opère pas des va-et-vient entre les deux figures du double et que la conception de Morel de l'univers réversible « distance/identification et identification dans la différence » n'est pas assurée.

¹³⁵⁵DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.204-205.

¹³⁵⁶*Ibid.*, p.205.

¹³⁵⁷*Ibid.*, p.205.

¹³⁵⁸*Ibid.*, p.204-205.

Le pseudonyme en tant que double est ainsi de type réactif car l'opposition est réalisée entre les deux pôles par une différenciation identitaire et que tout échange et toute complémentarité entre eux sont rejetés.

En outre, le pseudonyme dans ce cas de figure se définit comme un double-révolte étant donné qu'il est le résultat de la colère de la narratrice contre un vécu traumatisant et plein de mensonges. Se dédoubler, à travers le pseudonyme, s'est présenté comme une nécessité impérieuse pour Cholé car il lui a permis de s'accrocher à la vie. De plus, réalisant que son livre est incapable de tuer sa grand-mère, Delaume n'emprunte pas la voie du pardon, tant souhaité par Théophile, mais décide plutôt d'enterrer l'histoire de son drame familial avec son identité civile, toutefois cela ne constitue pas pour autant un moyen de guérison pour elle. La reconstruction identitaire de Chloé s'est faite *ipso facto* dans la douleur et la réouverture continuelle de la plaie du passé, elle s'est vue se régénérer dans un espace où les frontières entre la vie et la mort sont floues.

Le pseudonyme est également un moyen d'auto-engendrement car comme le remarque Robin, Delaume souffrant d'« une dépossession identitaire » résultant d'une enfance tragique, décide d'« être le père et le fils de ses œuvres, s'auto-engendrer par le texte, se choisir ses propres ancêtres, ses filiations imaginaires à la place de sa vraie filiation ¹³⁵⁹», elle crée ainsi ses propres repères et tire un trait sur un passé traumatisant, *Dans ma maison sous terre* se présente alors comme un lieu propice pour s'explorer, se questionner et enfin s'auto-engendrer.

Cependant, l'auto-engendrement dans *Dans ma maison sous terre* est focalisé sur une question décisive : Qui doit mourir pour que l'auteure puisse vivre ? La grand-mère ou la narratrice ? L'auteure-narratrice tranche alors et choisit d'exécuter Nathalie Dalain pour que Chloé Delaume renaisse de ses cendres et arrive à trouver la paix.

¹³⁵⁹ ROBIN, R., *Le Golem de l'écriture : de l'autofiction au cybersoi*, op. cit., p.16.

2. Nelly Arcan : Un double-forteresse

« Il faut comprendre le roman comme une interrogation et non un parti pris moral. »

« L'homme souhaite un monde où le bien et le mal soient nettement discernables car est en lui le désir, inné et indomptable, de juger avant de comprendre. »

Milan Kundera, *L'Art du roman*

Isabelle Fortier, étudiante en littérature à l'université du Québec À Montréal, a décidé d'écrire sous le pseudonyme de Nelly Arcan. Ce choix a été fait peu de temps avant la publication de son premier roman *Putain* qui a eu un succès immédiat. Les raisons qui ont motivé cette décision sont expliquées comme suit par Arcan :

Le choix de me donner un pseudonyme n'est jamais venu avec l'obligation de rester dans l'ombre. Je me suis choisi un nom, certes, mais c'était pour marquer une distance avec l'écriture que je déployais dans mes livres ; c'était aussi pour créer un personnage capable d'endosser la brutalité, la haine, et le caractère sans issue de ce que j'écrivais¹³⁶⁰.

Selon Arcan, le pseudonyme n'est pas seulement un moyen de distanciation entre l'écrivain et son écriture, mais une sorte de posture qui pourrait saisir toute la brutalité et l'horreur d'un vécu qui transparait à travers l'écriture. Le pseudonyme chez Arcan n'est donc pas un effacement identitaire mais plutôt un dédoublement qui agit comme un mécanisme de défense face à un récit où le moi est douloureusement décortiqué. Ce choix permet à l'auteure de se fictionnaliser à travers son vécu, ou en d'autres termes, de commencer à faire de l'autofiction avant l'acte même de l'écriture comme le remarque Véronique Ménard :

Le nom de l'auteur, quant à lui, est un pseudonyme ; une façon de faire de l'autofiction une « fiction », d'écrire au je tout en masquant la parole. Une confusion qui sert bien l'auteur : à jouer sur la voix, le je ne peut qu'être autre. En changeant le nom, la biographie devient roman. Il n'y a donc aucun doute : *Folle* tient de la fiction¹³⁶¹.

¹³⁶⁰ARCAN, N., *cité in* « L'ambiguïté d'un personnage », art. en ligne : <http://www.nellyarcan.com/pages/ambiguite.php> (consulté le 20.08.2015).

¹³⁶¹MÉNARD, V., « *Folle* de Nelly Arcan : lorsque l'autofiction rencontre la folie », disponible sur : <https://scribium.com/veronique-menard/folle-de-nelly-arcan-lorsque-lautofiction-rencontre-la-folie-7dr2nn> (consulté le 06.03.2015).

S'autofictionnaliser avec un pseudonyme situe donc la narration dans la cadre de la fiction et le « je » est alors systématiquement un autre. Isabelle Fortier tenterait ainsi de se recréer, à travers la figure du pseudonyme, en optant pour une nouvelle identité définie par un nouveau nom mais dont la connotation contredit bizarrement son choix. En effet, le prénom Nelly et le patronyme Arcan, censés être des noms-forteresses capables d'endosser la violence d'un vécu dur, couchés sur du papier, renverraient tous les deux à des significations imprégnées de douceur. Nelly est un prénom « apparenté au prénom Hélène, dérivé de *helê* qui signifie "chaleur" ou "éclat du soleil" en grec¹³⁶² », et il est généralement porté par des personnes sentimentales et fragiles :

Nelly est une vraie sentimentale. Ses émotions peuvent parfois prendre complètement le dessus révélant aux autres son côté fragile. Nelly est une femme-enfant qui a besoin d'affection et de protection. Impatiente et susceptible, elle peut piquer des crises mémorables si on l'irrite. Sa nature très réactive n'est certes pas toujours facile à gérer au quotidien, mais elle est contrebalancée par son grand sens de l'humour et sa spontanéité. Douce et affectueuse, elle est aussi romantique et aime s'évader dans ses rêves ce qui la rend parfois légèrement introvertie. Curieuse, Nelly est une fille passionnée et généralement cultivée. Bourrée d'inspiration et de créativité, elle s'illustrerait volontiers dans les domaines artistiques¹³⁶³.

Le choix du prénom Nelly était donc bien étudié car les significations connotées par ce prénom représentent parfaitement la personnalité d'Isabelle Fortier et de toutes ses narratrices. En effet, Nelly Arcan dévoile dans ses textes une narratrice fragile et ravagée par les principes d'une société réifiée et matérialiste où les humains sont considérés comme de simples objets évoluant selon le principe de l'intérêt.

En outre, le patronyme Arcan renferme deux significations contradictoires, d'une part il désigne : « homme affranchi; individu (suspect, pas neutre) ; voyou, criminel¹³⁶⁴ », et d'autre part, il renverrait à un projet musical :

Arcan est un projet musical créé il y a plus de 10 ans par Pierre-Antoine Combard. Conçu au départ comme une simple chambre d'expérimentation, le projet mutera au fil des années sous forme de collectif avant de trouver sa quintessence en trio pour la scène, aujourd'hui composé de:

¹³⁶² « Prénom Nelly pour une fille », disponible sur :

<http://www.journaldesfemmes.com/prenoms/nelly/prenom-5239> (consulté le 16.12.2015).

¹³⁶³ *Ibid.*

¹³⁶⁴ *Bob*, dictionnaire électronique, disponible sur : <http://www.languefrancaise.net/Bob/24567> (consulté le 21.12.2015).

Pierre-Antoine Combard (guitare et chant);Joel White (claviers et chant);
Thibaut Brandalise (batterie)¹³⁶⁵.

Isabelle Fortier a-t-elle fait exprès de marier deux contrastes dans le patronyme qu'elle a choisi ? La première signification du mot *arcan*, renvoyant au côté négatif d'un individu, serait peut-être une manière de représenter et de condamner la vie de prostituée qu'elle a menée à un moment donné de sa vie :

Et ces trois mille hommes qui disparaissent derrière une porte ignorent tout ce que j'ai dû construire pour exorciser leur présence, pour ne garder d'eux que leur argent, ils ne savent rien de ma haine parce qu'ils ne la soupçonnent pas, parce qu'ils ont des appétits et que c'est tout ce qui importe, parce qu'il n'y a que ça à comprendre car la vie est si simple au fond, si désespérément facile ...¹³⁶⁶

Il a été facile de me prostituer, car j'ai toujours su que j'appartenais à d'autres, à une communauté qui se chargerait de me trouver un nom, de réguler les entrées et les sorties, de me donner un maître qui me dirait ce que je devais faire et comment, ce que je devais dire et taire, j'ai toujours su être la plus petite, la plus bandante ...¹³⁶⁷

Se doter d'un surnom ou d'une deuxième identité était donc une pratique qu'Isabelle Fortier a déjà expérimentée dans le monde de la prostitution, elle s'est alors habituée à s'effacer pour porter une nouvelle identité qui se marie avec les nouvelles exigences de ce nouvel univers. Le monde de la fiction s'est présenté en conséquence comme un monde nouveau face auquel Fortier ne pourrait que continuer à adopter les mêmes réflexes : se présenter sous un nom différent. D'ailleurs, en publiant *Putain*¹³⁶⁸, qui lui a valu un succès immédiat, Isabelle Fortier n'a jamais aspiré à devenir écrivaine, même si l'écriture l'a toujours séduite :

Il y avait longtemps que j'avais envie d'écrire. Au départ, c'était une sorte de journal intime que j'avais écrit pour un psychanalyste, mais je n'avais pas l'intention d'en faire un livre. Ce que je voulais d'abord, c'était me soigner en mettant en scène mes maux dans l'écriture. Le [psychanalyste] l'a lu et m'a dit d'en faire un livre pour ne pas travailler de façon analytique. Car n'en faire qu'une thérapie signifiait détruire le texte, or il trouvait cela un peu dommage. J'ai d'abord accepté de renoncer au travail analytique pour que le livre existe¹³⁶⁹.

¹³⁶⁵ Site officiel du projet musical Arcan : <http://arcan-music.com/> (consulté le 18.02.2015).

¹³⁶⁶ ARCAN, N., *Putain*, op. cit., p. 64.

¹³⁶⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹³⁶⁸ *Ibid.*

¹³⁶⁹ ARCAN, N., citée in *France Soir*, 4 décembre 2001, citée in « Psychanalyse et malade mentale », art. en ligne : <http://www.nellyarcan.com/pages/theme-psychanalyse.php> (consulté le 24.12.2016).

Cependant, la deuxième signification qui inscrit le patronyme *arcan* dans le domaine musical serait une manière d'exprimer le penchant musical de l'auteure, ou peut-être même un aspect de douceur et de joie qu'elle aspire à retrouver. En outre, le renvoi à la musique transparaît également à travers le prénom Nelly porté par la chanteuse canadienne Nelly Furtado et le rappeur américain Nelly, ou encore le titre d'une chanson du groupe français *Superbus*. Par ailleurs, le terme *arcan* désigne également une « image symbolisant une étape d'un cheminement spirituel¹³⁷⁰ », un cheminement que l'auteure de *Folle* a connu à travers l'écriture autofictionnelle qui lui a permis d'exorciser ses maux et de les abandonner dans un espace de fiction. Le pseudonyme serait dans ce cas de figure une première étape dans ce cheminement spirituel qui met à nu la souffrance d'une âme féminine très fragile évoluant dans un espace textuel où chaque mot est une balle lancée contre son propre moi, Nelly l'explique ainsi : « Lorsque j'écris, il y a comme une sorte de monstre à l'intérieur de moi qui me remplace. Il devient un personnage fantasmagorique, un ennemi tout-puissant à abattre, devant lequel je me sens toute petite¹³⁷¹ ».

Le pseudonyme n'a pas, toutefois, épargné à Isabelle Fortier des critiques qui se sont intéressées plus à sa personne qu'à son écriture. En effet, Fortier s'est présentée comme un personnage très provoquant avec son air de poupée sophistiquée et son langage cru sur la chirurgie esthétique et sur la prostitution qu'elle ne cesse d'évoquer sur les plateaux-télé et dans son écriture : « Oui une femme c'est tout ça, ce n'est que ça, infiniment navrante, une poupée, une schtroumpfette, une putain, un être qui fait de sa vie une vie de larve qui ne bouge que pour qu'on la voie bouger¹³⁷² », ou encore : « dans le passé beaucoup de clients m'ont dit que j'avais le corps d'une Porn Star, par là on voulait dire que les centaines d'heures d'entraînement physique en chirurgie plastique et les milliers de dollars m'avaient particularisée¹³⁷³ » ; mais en dépit de cela elle regrette que l'on ne s'intéresse qu'à son physique au détriment de son génie littéraire : « C'est dommage que les gens parlent d'avantage du contenant que du sujet de mon livre, mais ce n'est pas mon problème. Ce n'est pas moi qui m'expose, ce sont les caméras de télévision qui viennent me

¹³⁷⁰ *Reverso Dictionnaire*, dictionnaire électronique en ligne : <http://dictionnaire.reverso.net/francais-definition/arcan> (consulté le 18.02.2015).

¹³⁷¹ ARCAN, N., citée dans une entrevue accordée au magazine *Elle*, 27 septembre 2004, citée in « ambiguïté d'un personnage », *op. cit.*

¹³⁷² ARCAN, N., *Putain*, *op. cit.*, p. 94.

¹³⁷³ *Ibid.*, p.95.

*chercher*¹³⁷⁴». La dépossession identitaire dont parle Robin¹³⁷⁵ aurait commencé donc avec le métier de prostituée :

Et de raconter ces une, deux, trois mille fois où des hommes m'ont prise ne peut se faire que dans **la perte et non dans l'accumulation**, d'ailleurs vous les connaissez déjà, les cent vingt jours de Sodome, vous les avez lus sans avoir pu tenir jusqu'à la fin, et sachez que moi j'en suis à la cent vingt et unième journée, tout a été fait dans les règles et ça continue toujours ...¹³⁷⁶

S'intégrer dans l'univers de la prostitution a provoqué chez Nelly Arcan la perte de tout repère avec sa vie passée puisqu'elle s'est créée une nouvelle identité et a multiplié les visages pour remplir sa nouvelle fonction et pour connaître ce que Julia Kristeva appelle « le paradoxe du comédien » : « [...] multipliant les masques et les "faux selfs", il n'est jamais tout à fait vrai ni tout à fait faux¹³⁷⁷ ». Elle s'est vue alors se consumer à feu doux par le métier de prostituée dont elle n'arrive plus à se passer, et elle l'explique ainsi :

Et vous devez vous demander pourquoi tout ça alors, pourquoi je ne quitte pas ce commerce que je dénonce et qui me tue, je n'en sais rien, (...) mais c'est aussi l'argent je crois, je n'ai pas encore parlé de l'argent qui remplit ma vie de choses à acheter, à repeindre et à réaménager, je ne vous ai pas dit qu'avec cet argent je peux m'occuper de moi comme je l'entends, à chaque instant, faire mousser mes cheveux à l'infini avec un nouveau shampoing, courir les chirurgiens, entretenir cette jeunesse sans laquelle je ne suis rien et cette blondeur qui donne un sexe à mes regards, il y a d'abord l'argent pour entretenir ma jeunesse et ensuite la fascination pour ce qui se répète ici, client après client, cette chose que je n'admets pas et que je mets à l'épreuve tous les jours¹³⁷⁸.

Varié les pseudonymes au sein du monde de la prostitution était donc une pratique très familière chez Isabelle Fortier, et c'était, pour elle, une manière de se mettre dans un état second pour pouvoir supporter l'horreur d'un vécu accablant. Elle s'est vue ainsi adopter une multitude de noms différents afin de mieux jouer le rôle auquel elle est destinée au sein d'un univers malsain ; et comme le dit Shakespeare « À moi seul bien des personnages¹³⁷⁹ », Isabelle Fortier a incarné plusieurs personnages au sein d'une réalité amère. L'écriture autofictionnelle, censée représenter justement ce vécu qu'elle n'accepte pas, lui a permis de se régénérer à travers la figure du double (représentée par le pseudonyme) auquel elle fait endosser toute la souffrance d'une âme tourmentée, et le brouillage entre vérité et mensonge a favorisé la confession :

¹³⁷⁴ ARCAN, N., citée in BALLIVY, V., « Maîtresse de l'illusion », *Arts et vie, op. cit.*

¹³⁷⁵ ROBIN, R., *Le Golem de l'écriture : de l'autofiction au cybersoi, op. cit.*, p.16.

¹³⁷⁶ ARCAN, N., *Putain, op. cit.*, p. 25-26. (C'est nous qui soulignons)

¹³⁷⁷ KRISTEVA, J., *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988, p.18.

¹³⁷⁸ ARCAN, N., *Putain, op. cit.*, p. 51.

¹³⁷⁹ SHAKESPEARE, W., *Œuvres complètes*, traduction Hugo, Pagnerre, 1872, tome 11.djvu/191, p.187.

C'est un tressage de vérité et de mensonge. L'expérience est vraie, mais lorsque j'écris, il y a comme une sorte de monstre à l'intérieur de moi qui me remplace. Il devient un personnage fantasmagorique, un ennemi tout-puissant à abattre, devant lequel je me sens toute petite¹³⁸⁰.

Folle est l'œuvre qu'Arcan a choisie pour pratiquer l'autofiction et mettre à nu sa vraie identité dans un espace fictionnel alimenté par des événements réels. Cette expérience scripturale a commencé par le choix d'un pseudonyme original représentant le mieux le moi saccagé de l'auteure. Le pseudonyme est ainsi une forme de dédoublement bien étudié qui a permis à Isabelle Fortier de se réinventer et de s'exprimer avec un Je représentant une nouvelle identité qui s'exprime sans retenue sur son vécu peu respectable :

Et je n'ai plus le souvenir de ma vie d'avant, je ne peux plus m'imaginer autrement, j'ai désormais un titre, une place et une réputation, je suis une putain de haut calibre, très demandée, je peux aussi voyager dans les pays du Sud avec des Blancs qui s'envoient de l'air au visage avec des billets de banque¹³⁸¹.

Nelly Arcan est un pseudonyme qui est censé justement supporter tout le dégoût d'un vécu douloureux, il est une figure de double-forteresse capable de contenir la douleur intérieure d'un être fragile qui sombre dans un monde souillé par le désir bestial des hommes. Le pseudonyme permet, dans cet ordre d'idées, un dédoublement qui assure une distanciation entre l'auteure et son écriture et donc entre l'auteure et son vécu. Nelly s'adresse ainsi à son amant dans *Folle* et lui explique la difficulté de faire face à sa propre image jugée par l'autre et évoque son désarroi intérieur face à la cruauté des mots :

Tu ne comprenais pas que pour certains il est impossible de se voir en face à moins d'entourer l'événement de mille précautions, à moins de contrôler la situation de l'opinion de l'autre et de son propre corps qui bouge sous un mauvais éclairage. Tu ne comprenais pas qu'à la lecture de mon dossier de presse, je me jette sur toi en hurlant que toute ma vie j'avais dû me protéger des autres et de leur parole qui me bouleversait trop en me repliant sur des livres écrits par des auteurs morts pour la plupart depuis longtemps, que la parole des vivants officialisée dans les journaux était la pire parce qu'elle donnait des faits concrets et qu'elle prenait à témoin la masse où tu te trouvais toi-même. Tu ne comprenais pas que l'auteur d'un livre titré Putain puisse avoir peur des mots et que la pudeur lui bouche les oreilles¹³⁸².

Arcan cherche donc à se protéger des autres, de leurs paroles pleines de préjugés et choisit de mettre en avant, à travers le pseudonyme, une identité plus forte qui lui permet de se délocaliser et de s'auto-engendrer à travers les plis et les replis de l'écriture

¹³⁸⁰ ARCAN, N., citée dans une entrevue accordée au magazine Elle, *op. cit.*

¹³⁸¹ ARCAN, N., *Putain, op.cit.*, p.56.

¹³⁸² ARCAN, N., *Folle, op. cit.*, p.52.

dissimulant la déchirure intérieure d'un être fragile exposé à la monstruosité d'une société réifiée.

Compte tenu des nombreuses cultures qui postulent que nommer c'est créer, Isabelle Fortier a décidé de se recréer en optant pour un pseudonyme (se re-nommer) assumant non seulement sa production littéraire mais aussi et surtout un passé qu'elle rejette, celui d'une ex-prostituée. Cependant, la création, notamment onomastique, a dans ce cas de figure, pour objectif un auto-engendrement appuyé par une autolégitimation conférée par le fait que le pseudonyme est littérairement reconnu comme signature par les pairs, et donc l'être fictif créé à travers le pseudonyme signe avec ce procédé son acte de naissance et se dévoile au monde entier en tant que nouvelle identité réelle qui renaît de ses cendres tel que le déclare Romain Gary en parlant de son pseudonyme : « J'étais né ¹³⁸³ ». En effet, l'auto-engendrement chez un autofictionnaliste, ne se réalise qu'après avoir déconstruit l'identité originelle et en avoir choisi par la suite une nouvelle plus proche de ses aspirations et plus compatible avec son image de soi rêvée. L'écriture, en l'occurrence autofictionnelle, serait alors le seul moyen pour assurer la transition entre les deux identités appartenant au même moi de l'auteur. Arcan considère ainsi que son œuvre autofictionnelle *Folle*, qui est écrite sous la forme d'une lettre adressée à son amant, constitue le cadavre de sa première identité dont elle est prête à se séparer pour se mettre dans la peau d'une nouvelle identité : « Cette lettre est mon cadavre, déjà, elle pourrit, elle exhale ses gaz. J'ai commencé à l'écrire le lendemain de mon avortement, il y a un mois ¹³⁸⁴ ». Nelly estime que cette fin est logique quand une personne s'expose trop aux autres (dans son cas à travers la prostitution et l'écriture) et se fait ainsi du mal : « La fin arrive quand on vit du sabotage de sa propre personne ¹³⁸⁵ », et elle l'explicite encore plus précisément : « Il me semble que cette lettre est venue au bout de quelque chose ; elle a fait le tour de notre histoire pour frapper son noyau. En voulant le mettre au jour, en voulant y entrer, je ne me suis blessée que davantage ¹³⁸⁶ ». Dans *Folle* le rapport à soi et à l'autre est remis en question après une déception amoureuse qui a marqué l'auteure et qui l'a plongée dans une dépression destructrice l'ayant conduite vers la folie : « Je me demande si malgré moi je survivrai dans un monde sans toi ¹³⁸⁷ », et plus loin : « Il me semble que les hommes

¹³⁸³ GARY, R., *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 374.

¹³⁸⁴ ARCAN, N., *Folle*, op. cit., p.205.

¹³⁸⁵ *Ibid.*, p.138.

¹³⁸⁶ *Ibid.*, p.205.

¹³⁸⁷ *Ibid.*, p.75.

sont ainsi, qu'ils meurent au bout de leurs ressources, qu'ils crèvent tous d'avoir voulu rencontrer leurs semblables et de n'avoir, pour finir, connu que la catastrophe ¹³⁸⁸». La catastrophe chez Nelly réside dans la perte de son amour et son incapacité à vivre sans lui: « On finit tous par mourir de la discordance de nos amours ¹³⁸⁹ », Romain Gary évoque à juste titre dans *Le Grand Vestiaire* le désarroi humain devant le non-sens d'une existence :

Les hommes changent à force de mourir vers quelque chose... Et l'humanité confuse marche lentement dans la direction dans laquelle ils jettent leur vie... Dans laquelle ils meurent. [...] Il n'y a pas d'époques noires, il n'y a que des époques de confrontation... L'humanité a toujours progressé par une expérience tragique d'elle-même. [...] La vérité de l'espèce, notre vérité a peut-être un visage tellement atroce, qu'il nous suffirait de jeter un regard sur elle pour être réduits en poussière. L'homme peut périr aussi par la compréhension de son destin. Il mourra alors atrophié, dans la passivité et la non-résistance ¹³⁹⁰.

Arcan décide alors, tout comme Delaume, d'enterrer son identité première renfermant une douleur immense, en utilisant le seul matériau qu'elle maîtrise : l'écriture. En effet l'écriture lui a permis de se disséquer, de se poignarder et de se tuer pour en fin de compte s'auto-engendrer en s'inventant une nouvelle identité aspirant à avoir un destin différent. Le rapport de Nelly à soi se développe ainsi dans un espace de destructivité et de dépression. Cet état de dépression est généré par le départ de son amant, un événement qu'elle inscrit dans le cadre d'un cannibalisme mélancolique :

Mon grand-père disait aussi que les millions d'années d'humanité, depuis le fond des cavernes jusqu'aux sommets des plus grands gratte-ciel, n'avait jamais résolu ce problème d'espace entre les hommes et les femmes et que, dans la volonté humaine de le rétrécir, il était plus que probable qu'un des deux sexes finisse par engloutir l'autre. Il disait que dans l'affrontement des peuples entre eux, l'absorption de l'ennemi avait été vue très souvent sous la forme première du cannibalisme et que dans un avenir rapproché le sexe opposé pourrait très bien devenir du folklore ¹³⁹¹.

Affectée par le raisonnement de son grand-père, Isabelle Fortier décide de faire de sa rupture avec son amant, et donc du manque en amour, un motif qui l'engloutira à jamais. Puisqu'elle est seule, la mort pourrait donner sens à son existence, même si elle est contrariée par l'opposition divine :

¹³⁸⁸ *Ibid.*, p.205.

¹³⁸⁹ ARCAN, N., *Putain, op. cit.*, p.132.

¹³⁹⁰ GARY, R., *Le Grand Vestiaire*, Paris, Gallimard, 1985, p. 200.

¹³⁹¹ ARCAN, N., *Folle, op. cit.*, p.81.

Si Dieu avait permis à tous les vivants de mourir de façon aussi spectaculaire, d'éjecter dans l'air la totalité de leur masse, le monde aurait un sens. Il me semble que la vie aurait gagné à se prolonger dans un immense flash mais Dieu a voulu que l'on puisse disparaître dans le silence des fonds océanique ou dans l'oubli des ghettos¹³⁹².

Choisir la mort comme unique solution à la perte d'amour est une réaction que Julia Kristeva décrit comme « l'imaginaire cannibalique mélancolique » qui se manifeste sous forme de « désaveu de la réalité de la perte ainsi que de la mort. Il manifeste l'angoisse de perdre l'autre en faisant survivre le moi, certes abandonné, mais non séparé de ce qui le nourrit encore et toujours et se métamorphose en lui – qui ressuscite aussi – par cette dévoration¹³⁹³ ».

Arcan fait même allusion à une éventuelle fin dans la vie réelle en annonçant qu'elle est à la veille de ses trente ans, donc à la veille de la date fixée pour son suicide : « Aujourd'hui, ça fait exactement un an qu'on s'est rencontrés. Demain, j'aurai trente ans¹³⁹⁴ », une menace qu'Arcan a mise à exécution en se suicidant dans son appartement le 24 septembre 2009 à Montréal.

En somme, le pseudonyme chez Isabelle Fortier fonctionne « non seulement comme un double du Moi, mais comme un double que le Moi lui-même se donne, se construit consciemment par technique réaliste, pour y déposer et y travailler ce qui demeure encore inconsciemment inopérable ou intraitable¹³⁹⁵ » en elle, il représente « *la part déliée*¹³⁹⁶ » d'elle-même qu'elle confie à l'œuvre. Le pseudonyme serait alors un mécanisme de dédoublement encourageant la dynamique du rapport à soi et à l'autre, il est aussi un masque qui favorise la transparence des liens entre un moi tourmenté et un monde impitoyable. Arcan s'en sert justement pour déconstruire, mais toujours pour mieux reconstruire, les idées reçues, les préjugés et les représentations déterminant le rapport entre les deux sexes.

¹³⁹² *Ibid.*, p.94.

¹³⁹³ KRISTEVA, J., *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, *op. cit.*, p.21.

¹³⁹⁴ ARCAN, N., *Folle*, *op. cit.*, p.205.

¹³⁹⁵ GUILLAUMIN, J., « La création artistique et l'élaboration consciente de l'inconscient. », In : ANZIEU D., *et al.*(eds), *Psychanalyse du génie créateur*, Paris, Dunod, 1974.

¹³⁹⁶ *Ibid.*

Le pseudonyme dans le cas de Nelly Arcan est un double réactif car il crée non pas une substitution d'une identité à une autre, mais plutôt un remplacement provisoire et un masque assumant le vécu difficile de l'auteure-narratrice.

Les figures du double en tant que double réactif ou double réversible dévoilent donc le désir des auteurs-narrateurs de décortiquer et d'effriter leur Moi afin de le questionner, le harceler et même le bousculer. La bipolarité est à cet effet un moyen de miroitement qui devient une étape nécessaire chez des personnages aliénés à divers niveaux de leur existence et aspirant à une réappropriation de soi. Cette réappropriation de soi ne peut se réaliser justement qu'en passant par la déconstruction/ reconstruction des différentes composante de soi, notamment celle liées à l'identité.

En outre, nous constatons que la stratégie du dédoublement a une visée d'auto-engendrement. Cette visée est justement spécifique aux textes autofictionnels contemporains qui considèrent que le pouvoir de l'écriture va au-delà d'un simple instrument créatif puisqu'il se transforme en un matériau d'expérimentation capable de transformer tout une vie. Ce phénomène est plus pressant chez Delaume qui entreprend réellement de changer d'identité à l'état civil et de la substituer par une identité fictionnelle qui répond le mieux à l'image qu'elle se fait d'elle-même.

Conclusion

Dans nos trois œuvres autofictionnelles, l'écriture analytique encourage donc deux stratégies de déconstruction/ réappropriation de soi : l'aliénation et le dédoublement dans une fin d'auto-engendrement.

L'aliénation dans notre corpus se révèle comme une réalité subie par les auteurs-narrateurs les entraînant, à cet effet, dans la souffrance et parfois-même dans la dépression. Toutefois, l'ailénation est aussi et surtout une étape nécessaire pour que les auteurs-narrateurs témoignent de leur crise identitaire ; d'ailleurs, l'aliénation se manifeste dans les trois textes, et notamment celui de *Folle*, souvent sous forme d'auto-aliénation que les auteurs provoquent et/ ou amplifient pour une meilleure reconstruction d'une identité en crise.

Quant au dédoublement, il est aussi une stratégie de miroitement pluriel permettant aux auteurs-narrateur de créer leur propre processus de fragmentation pour enfin arriver à une unité de soi. En outre, le dédoublement s'affiche comme à la fois un processus d'aliénation et de désaliénation permettant aux auteurs narrateurs de basculer entre les contradictoires afin de construire un sens unique à la création autofictionnelle.

L'auto-engendrement est alors l'unique issue pour une meilleure reconstruction de l'unité de soi, il est un fantasme nécessaire et même impérieux pour la survie de sujets anéantis par des réalités insoutenables.

À travers les stratégies de l'écriture analytique qu'investit l'autofiction, les auteurs-narrateurs parviennent, tant bien que mal, à explorer leur moi saccagé en empruntant la voie d'une dislocation/ réappropriation de soi. Nous verrons dans la partie suivante comment ces auteurs-narrateurs, souffrant de la perte de(s) objet(s) aimé(s), se projettent dans différentes espèces d'espaces pour exprimer leur douleur et leurs désarrois. La figuration de soi au sein d'une autofiction est surtout celle qui transparaît à travers le choix des stratégies de représentation d'un espace occupé, vécu ou ressenti, dans le corps d'un texte hybride.

Partie III : stratégies
de figuration de soi à
travers la
textualisation de
l'espace

Introduction

Un homme fait le projet de dessiner le monde. Les années passent : il peuple une surface d'images de provinces, de royaumes, de golfes, de navires, d'îles de poissons (...) Peu avant sa mort, il aperçoit que ce patient labyrinthe de formes n'est rien d'autre que son portrait.

Jorge Luis Borges¹³⁹⁷

L'analyse de l'espace est un point clé dans l'approche de toute production romanesque car, en effet, la mise en place d'un décor spécifique donne de l'âme à l'œuvre et définit ses orientations et ses différentes visées littéraires. Cet espace est fictif, certes, mais les différentes dimensions choisies d'un espace créé sont très révélatrices et apportent une signification bien justifiée. L'espace, tout comme le temps, est un « opérateur de lisibilité » du texte littéraire car les stratégies scripturales le définissant au sein de l'organisation textuelle, font de lui un vecteur de signifiés bien structurés qui guident la lecture avertie d'une œuvre. L'espace au sein d'une œuvre renvoie-t-il seulement à l'espace géographique et objectal décrits ? Ou bien représente-t-il des lieux plutôt particuliers se situant au-delà de cette conception ? En effet, « l'espace semble aussi avoir cette capacité d'extension et flexibilité qui lui permet de parler de tout autre chose que de l'espace lui-même. Le langage spatial aurait, selon Greimas, la particularité de pouvoir s'ériger en un métalangage capable de parler de tout autre chose que de l'espace¹³⁹⁸ ».

Il est à noter que depuis la célèbre formule de Blanchot l'« espace littéraire¹³⁹⁹ », titre de son ouvrage le plus lu dans le monde entier, les notions d'espace et de littérature sont intimement liées. Ce titre peut être interprété de trois manières : la littérature est elle-même un espace, la littérature possède un espace et la littérature invente et réinvente un espace ou des espaces car justement « l'essence de la littérature, c'est d'échapper à toute détermination essentielle, à toute affirmation qui la stabilise ou même la réalise : elle n'est

¹³⁹⁷ BORGES, J.-L., *L'auteur et autres textes*, cité in ROBIN, R., « L'auto-théorisation d'un romancier : Serge Doubrovsky », art. en ligne : <http://www.erudit.org/revue/etudfr/1997/v33/n1/036052ar.pdf>. (Consulté le 19.03.2014).

¹³⁹⁸ GREIMAS, A. J., « Pour une sémiotique topologique », in *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976, pp. 130-131, cité in ALONSO ALDAMA, J., « Espace et métalangage : défense du territoire », *Actes sémiotiques*[En ligne], février 2009, n°112, art. en ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2551#ftn1>(consulté le 10.5.2011).

¹³⁹⁹ BLANCHOT, M., *L'Espace littéraire*, op. cit., 1955.

jamais déjà là, elle est toujours à retrouver où à réinventer¹⁴⁰⁰ ». En effet, il ne s'agit pas seulement de l'espace au sein de l'œuvre (objet thématique) mais également de l'œuvre en tant qu'espace (le texte ou le livre) et de sa relation avec l'espace extérieur (réception et diffusion). L'espace texte entretient, cependant, un rapport particulier avec son inventeur et se définit par rapport à un *centrerégulant* la dynamique de l'œuvre :

Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire : centre non pas fixe, mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition. Centre fixe aussi, qui se déplace, s'il est véritable, en restant le même et en devenant toujours plus central, plus dérobé, plus incertain et plus impérieux. Celui qui écrit le livre l'écrit par désir, par ignorance de ce centre. Le sentiment de l'avoir touché peut bien n'être que l'illusion de l'avoir atteint.¹⁴⁰¹

Notre intérêt portera sur la manière avec laquelle une autofiction appréhende l'espace romanesque, a-t-elle inventé de nouvelles techniques pour le représenter ? L'effet espace-fiction remplit-il une fonction spécifique vis-à-vis de l'écriture et des différentes dimensions narratologiques ?

Quel est alors l'intérêt d'une approche de l'espace ?, un questionnement qu'Henri Lefebvre soulevait déjà en 1974 en tentant de comprendre les enjeux d'« une connaissance (science) de l'usage des espaces¹⁴⁰² », il répondait alors ainsi : «Peut-être, mais liée à l'analyse des rythmes, à la critique efficace des espaces représentatifs et normatifs. Une telle connaissance pourrait-elle porter un nom, par exemple "spatio-analyse"[puis "spatio-logie¹⁴⁰³"]? Sans doute, mais pourquoi ajouter une spécialité à une liste déjà longue?¹⁴⁰⁴ » .

Quelques années après la réflexion de Lefebvre, Daniel Bell, sociologue et l'un des promoteurs du postmodernisme américain, fait remarquer dans *The Cultural Contradictions of Capitalism* (1978), que la culture occidentale donne de plus en plus d'importance à l'esthétique de «l'organisation de l'espace», une nouvelle préoccupation qui vient après de longues années consacrées à la réflexion sur le temps¹⁴⁰⁵, nous citons

¹⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 293.

¹⁴⁰¹ *Ibid.*, avertissement.

¹⁴⁰² LEFEBVRE, H., *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974, p.412.

¹⁴⁰³ *Ibid.*, p. 465.

¹⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 465.

¹⁴⁰⁵ BELL, D., *The Cultural Contradictions of Capitalism*, New York, 1978, cité in WESTPHAL, B., « Pour une approche géocritique des textes littéraires », SFLGC, art. en ligne : http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/westphal.html#_ftnref3 (consulté le 10.05.2015). Cependant, nous rejoignons l'avis de Westphal : on ne peut dissocier espace et temps, deux constituants qui définissent la pensée et le vécu humains.

entre autres les travaux de Pouillon¹⁴⁰⁶, Mendilow¹⁴⁰⁷ et notamment ceux de Georges Poulet¹⁴⁰⁸.

En effet, l'étude de l'espace, vers la fin des années soixante, n'était pas une priorité chez les théoriciens de la littérature et les sémioticiens car c'est le modèle structuraliste qui fascinait les esprits de cette époque. Nous assistons alors à des publications telles que :¹⁴⁰⁹ *Éléments de sémiologie* (Roland Barthes),¹⁴¹⁰ *Sémantique Structurale* (Greimas) et la notion d'espace y était totalement absente. Mais, entre-temps, une autre discipline prenait en charge ce concept : la psychologie, notamment avec les travaux de Jean Piaget¹⁴¹¹ qui étudiait la perception de l'espace et le développement cognitif chez l'enfant.

Toutefois, la perception de la notion d'espace dans l'écriture traditionnelle n'est plus définie de la même manière dans l'ère nouvelle de la conception de l'écriture contemporaine. Il est préférable de revoir, brièvement, l'évolution du sens octroyé à ce concept afin de bien délimiter notre champ d'analyse.

- Espace et espèces d'espace

Dans le dessein de mieux découvrir l'espace, il faudrait en repenser la définition à travers les dictionnaires. Le Larousse le définit ainsi : « Espace : n. m. (latin. Spatium), étendue indéfinie qui contient et entoure tous les objets, l'espace est supposé à 3 dimensions ¹⁴¹²», quant au *Petit Robert* il en donne une définition interdisciplinaire : « I. Lieu, plus ou moins bien déterminé, où peut se situer quelque chose. II. Philo. Milieu idéal, caractérisé par l'extériorité de ses parties, dans lequel sont localisées nos perceptions, et qui contient par conséquent toutes les étendues finies... III. Géom. Milieu conçu par abstraction de l'espace perceptif (à trois dimensions)¹⁴¹³ ». *Le Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* nous invite à considérer l'espace selon une perception encore plus étendue : « Espace : le terme d'espace est utilisé en sémiotique avec des acceptions différentes dont le dénominateur commun serait d'être considéré comme un objet construit (comportant des

¹⁴⁰⁶ POUILLON, J., *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946.

¹⁴⁰⁷ MENDILOW, A., *Time and the Novel*, New York, Humanities Press, 1965.

¹⁴⁰⁸ POULET, G., *Études sur le temps humain*, Paris, Plon, 1949.

¹⁴⁰⁹ BARTHES, R., *Éléments de sémiologie*, Paris, Denoël, 1965.

¹⁴¹⁰ GREIMAS, A.J., *Sémantique Structurale*, Paris, Larousse, 1966.

¹⁴¹¹ PIAGET, J. et B. INHELDER, *La représentation de l'espace chez l'enfant*, Paris, PUF, 1947. PIAGET, J., *La géométrie spontanée de l'enfant*, Paris, PUF, 1948 ; *L'épistémologie de l'espace*, Paris, PUF, 1964.

¹⁴¹² DUBOIS, Jean [dir.], *Lexis, Larousse de la langue française*, Paris, édition Larousse, 1979, p.672.

¹⁴¹³ REY, A., *Le Petit Robert*, Paris, édition Dictionnaires Le Robert, 1991, t. 1, p. 617.

éléments discontinus) à partir de l'étendue, envisagée, elle, comme une grandeur pleine, remplie sans solution de continuité¹⁴¹⁴».

Cependant, la réflexion sur la conception de l'espace et ses corrélations avec la dimension culturelle et intellectuelle date des réflexions d'Aristote et Platon¹⁴¹⁵. Les deux philosophes ont longuement discuté les notions de *topos* (τόπος) et de *chôra*, distinguant ainsi entre *topocité*¹⁴¹⁶ d'un lieu (sa longitude « l'ordonnée », sa latitude « l'abscisse » et son altitude « la cote ») et sa *chorésie* (la symbolique et les différentes connotations que lui attribue chaque individu)¹⁴¹⁷. Jean-François Pradeau analyse davantage le sens donné aux deux termes dans le texte de Platon :

La distinction des deux termes dans le *Timée* semble maintenant suffisamment claire. *Topos* désigne toujours le lieu où se trouve, où est situé un corps. Et le lieu est indissociable de la constitution de ce corps, c'est-à-dire aussi de son mouvement. Mais, quand Platon explique que chaque réalité sensible *possède* par définition une place, une place propre quand elle y exerce sa fonction et y conserve sa nature, alors il utilise le terme *chôra*. De *topos* à *chôra*, on passe ainsi de l'explication et de la description physiques au postulat et à la définition de la réalité sensible. [...] On distingue ainsi le lieu physique relatif de la propriété ontologique qui fonde cette localisation. Afin d'exprimer cette nécessaire localisation des corps, Platon a recours au terme de *chôra*, qui signifie justement *l'appartenance d'une extension limitée et définie à un sujet* (qu'il s'agisse du territoire de la cité, ou de la place d'une chose)¹⁴¹⁸

En d'autres termes, Aristote approche l'espace à travers la notion du lieu ou du *topos* qu'il définit comme un « récipient immobile¹⁴¹⁹ » limitant les choses, il est également l'ensemble des différents lieux occupés par les objets ou les êtres. Le *topos* d'Aristote est un lieu définissable et localisable, tandis que la *chôra* de Platon est un lieu où se projette le devenir de l'être avec toutes ses contradictions.

¹⁴¹⁴GREIMAS, A.-J. et J. COURTRES, *Le Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, édition Hachette Supérieur, 1993, volume 1, p. 132 -133.

¹⁴¹⁵Platon (428-348) développe sa théorie de l'espace dans le *Timée*, un texte qu'il a écrit, une dizaine d'années avant sa mort. Il s'agit d'un dialogue entre deux personnages Timée e Socrate - ou plutôt dialogue car un troisième personnage, Critias, intervient- au sujet de la constitution de l'univers(le *kosmos*) ; c'est donc une cosmologie (étude scientifique de la formation du monde) et non pas une théogonie (récits mythiques retraçant la constitution de l'univers). Le *Timée* est également une ontologie car il évoque la création de l'homme et la place qu'il tient dans l'univers, le texte de Platon est dans ce sens une ontocosmologie.

¹⁴¹⁶Il faut signaler que le mot *topos* n'a pas été inventé par Aristote car il existe déjà en grec signifiant lieu et en latin *locus*.

¹⁴¹⁷LAHAIE, Ch., « Élément de réflexion pour une géocritique des textes littéraires », *Epistimocritique*, janvier 2012, art. en ligne : « <file:///D:/espace/%C3%89pist%C3%A9mocratique%20%20%C3%89%C3%A9ments%20de%20r%C3%A9flexion%20pour%20une%20g%C3%A9ocritique%20des%20genres.htm> ». (Consulté le 20.04.2012)

¹⁴¹⁸PRADEAU, J.-F., « Être quelque part, occuper une place. *Topos* et *chôra* dans le *Timée* », *Les Études philosophiques*, 1995, 3, 375-400, p. 396 (italiques de Pradeau). Art. cité in BERQUE, A., « La chôra chez Platon », p.3, paru in PAQUOT T. et Ch. YOUNÈS (dirs.),*Espace et lieu dans la pensée occidentale de Platon à Nietzsche*, Paris, La Découverte, 2012, p. 13-27.

¹⁴¹⁹ARISTOTE, *Physique* (livre4), Paris, Librairie philosophique de Ladrance, 1862.

Le topos désigne, donc, « le lieu observable, décrit, représenté, senti et perçu qui renvoie à un point précis d'un territoire donné ¹⁴²⁰ », il est ainsi un « lieu géographique à la fois durable et changeant », accompagné souvent de la chôra qui est « cette manière de plus en plus complexe de l'occuper¹⁴²¹ ». Jean-Marc Besse résume la distinction entre les deux notions ainsi : « (...) Il faudrait voir dans le topos d'une chose sa position localisée dans l'espace, et dans sa chôra l'ensemble des relations, écouménales, qu'elle entretient avec le monde naturel et humain auquel elle participe¹⁴²² ». Julia Kristeva insiste également sur le rôle important de la *chôra* qu'elle considère comme « un réceptacle mobile de mélange, de contradiction et de mouvement, nécessaire au fonctionnement de la nature avant l'intervention téléologique de Dieu et correspondant à la mère [...] ¹⁴²³ ».

Emmanuel Kant reprend le débat à son compte et considère l'espace comme le pivot autour duquel se représentent toutes sortes d'objets et d'expériences, autrement dit « l'espace n'est pas un concept empirique qui ait été tiré d'expérience externe ¹⁴²⁴ » mais plutôt « une représentation nécessaire a priori qui sert de fondement à toutes les intuitions extérieures... une condition de possibilité des phénomènes¹⁴²⁵ » ; c'est ainsi que « l'espace sert de fondement, d'une manière nécessaire, aux phénomènes extérieurs¹⁴²⁶ ». Les objets ne peuvent acquérir de sens que dans les espaces où ils se situent et s'organisent, et l'expérience humaine se crée et crée des liens dans et avec des espaces antérieurs et extérieurs au moment de leur production. Kant insiste, en outre, sur le fait que l'espace n'est pas un concept qui se construit à travers un discours mais plutôt une pure intuition qui existe originairement en nous et qui conditionne le mode d'apparition et des représentations des objets autour de nous. Tout comme le temps, l'espace chez Kant répond à trois types de réalités « ils (le temps et l'espace) sont soit des substances, soit des accidents, soit des relations réelles, soit des relations relevant de la constitution subjective de l'esprit. ¹⁴²⁷ »

¹⁴²⁰ BROSSEAU, M., « L'espace littéraire en l'absence de description. Un défi pour l'interprétation géographique en littérature. », in *Cahier de géographie au Québec*, vol 52, n°147, 2008, p.424.

¹⁴²¹ BEDARD M. et Ch. LAHAIE, « Géographie et littérature : entre le topos et la chôra », in *Cahier de géographie au Québec*, vol 52, n°147, 2008, p.392.

¹⁴²² BESSE J. M., « Penser la réconciliation », in : *L'Espace géographique*, n°2, 2001, p.p. 180-185.

¹⁴²³ KRISTEVA, J., « Le sujet en procès », *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977, p.57.

¹⁴²⁴ KANT, E., *Critique de la raison pure*, Paris, Quadrige /PUF, 2004, p. 56.

¹⁴²⁵ *Ibid.*, p. 56.

¹⁴²⁶ *Ibid.*, p. 56.

¹⁴²⁷ DUPOND, P., « Le temps. Observation sur la conception kantienne du temps », *Philopsis*, septembre 2012, art. en ligne : « <http://www.philopsis.fr/IMG/pdf/temps-kant-dupond.pdf> ». (Consulté le 13.12.2012).

Maurice Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la perception*¹⁴²⁸, pour sa part, recherche une délimitation plus rigoureuse en proposant deux sortes d'espace : « espace spatialisé » (représentation d'un vécu immédiat) et « espace spatialisant » (représentation mentale de l'esprit). L'espace est selon lui une fonction de la perception privilégiant l'espace subjectif-corporel à l'espace collectif; il développe ainsi une eidétique spatiale des dimensions et des directions reposant sur le déchiffrement de *seidi* du spatial par le biais de la raison élargissant le champ des significations¹⁴²⁹. Merleau-Ponty évoque également « l'espace noir » (espace nocturne), « l'espace clair » (espace du jour) et l'espace anthropologique, ce dernier regroupe trois sous espèces : « l'espace du rêve, l'espace mythique, l'espace schizophrénique¹⁴³⁰ ». Merleau-Ponty réalise, en fin de compte, qu' « il y a autant d'espaces que d'expériences spatiales distinctes¹⁴³¹ ».

Dans *La poétique de l'espace*¹⁴³², Gaston Bachelard vise à approcher « les images de l'espace heureux¹⁴³³ » ou « espaces louangés¹⁴³⁴ » et considère que son orientation mérite le nom de *topophilie*¹⁴³⁵. L'approche de Bachelard insiste sur le rôle prépondérant de l'imagination dans la représentation des espaces de l'intimité.

Quant à A. J. Greimas, toujours dans la perspective d'une approche de l'espace, il distingue d'abord entre *espace* et *étendue* :

L'étendue, prise dans sa continuité et dans sa plénitude, remplie d'objets naturels et artificiels, présentifiée pour nous, par toutes les voies sensorielles, peut être considérée comme la substance qui, une fois informée et transformée par l'homme, devient l'espace, c'est-à-dire la forme, susceptible, du fait de ses articulations, de servir en vue de la signification. L'espace en tant que forme est donc une construction qui ne choisit, pour signifier, que telles ou telles propriétés des objets « réels », que l'un ou l'autre de ses niveaux de pertinence possibles (...) En s'érigant en espace signifiant, il devient tout simplement un « objet » autre.¹⁴³⁶

L'espace, selon Greimas, est considéré comme un signifiant qui prend l'homme comme « le signifié de tous les langages¹⁴³⁷ », autrement dit l'espace acquiert sa pertinence et sa

¹⁴²⁸ MERLEAU-PONTY, M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, NRF, Gallimard, 1945 cité in LAHAIE, Christiane, « Elément de réflexion pour une géocritique des textes littéraires », *op. cit.*

¹⁴²⁹ VETÖ, M., « L'eidétique de l'espace chez Merleau-Ponty », art. en ligne : <http://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2008-3-page-407.htm>. (Consulté le 12.03.2011).

¹⁴³⁰ MERLEAU-PONTY, M., *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p.333.

¹⁴³¹ *Ibid.*, p.337.

¹⁴³² BACHELARD, G., *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1961.

¹⁴³³ *Ibid.*, p.26.

¹⁴³⁴ *Ibid.*, p.27.

¹⁴³⁵ *Ibid.*, p.26.

¹⁴³⁶ GREIMAS, A.J., « Pour une sémiotique topologique », *Sémiotique et sciences sociales*, *op. cit.*, p.129.

¹⁴³⁷ *Ibid.*, p.130.

signification à travers le regard transformateur de l'homme, un regard soumis aux exigences des schèmes psychologiques et culturels de chaque individu. La transformation de *l'étendue* en *espace* se fait par la perception, la sélection et l'interprétation. En effet, « la perception des caractères physiques de l'environnement est inséparable de l'évaluation affective, esthétique, normative, voire sociale- évaluation qui s'appuie sur la perception des objets mais la dépasse en complexité et en signification¹⁴³⁸ ». Ce faisant, les hommes sont indissociables de l'espace dans lequel ils se meuvent et s'influencent mutuellement, autrement dit « l'environnement agit sur l'homme qui réagit sur lui dans une boucle de feedback où l'être prend conscience de lui-même par l'image de ses actes que lui renvoie le monde environnant comme une sorte de miroir¹⁴³⁹ ». Greimas se donne, ainsi, pour objectif d'explorer la sémiotique topologique qui a au centre de son intérêt le lien unissant le signifiant spatial et le signifié culturel :

Tout se passe comme si l'objet de la sémiotique topologique était double, comme si son projet pouvait être défini à la fois comme inscription de la société dans l'espace et comme lecture de cette société à travers l'espace. Deux dimensions, que nous avons dénommées provisoirement signifiant spatial et signifié culturel, paraissent ainsi constitutives de cette sémiotique, dimensions susceptibles d'être traitées de manière autonome, mais dont la corrélation seule permet de construire des objets topologiques.¹⁴⁴⁰

Pour pouvoir cerner la notion d'espace, Greimas insiste sur la nécessité d'entrer en corrélation avec la société, le signifiant spatial est littéralement lié au signifié culturel, deux dimensions qui permettent d'atteindre une meilleure interprétation des signes. En somme, « l'espace qui intéresse le psychologue, le phénoménologue ou l'anthropologue est avant tout un champ de projections subjectives, qu'elles soient individuelles ou collectives, qui déterminent la perception même¹⁴⁴¹ ».

Dans la même ligne de pensée Denis Bertrand, dans *L'Espace et le sens. Germinal d'Émile Zola*¹⁴⁴², pense que « [...] la spatialité, aux divers niveaux où il est possible de la reconnaître et de la saisir, fonctionn[e] comme un principe organisateur supportant, de manière remarquablement systématique, le déploiement de plusieurs discours différents

¹⁴³⁸ LEVY-LEBOYER, C., *Psychologie et environnement*, Paris, P.U.F., 1980, p.55.

¹⁴³⁹ MOLES, A., et E. ROHMER, *Psychologie de l'espace*, Paris, Casterman, 1978, p.165.

¹⁴⁴⁰ GREIMAS, A.J., « Pour une sémiotique topologique », *op. cit.*, 1976, p.133.

¹⁴⁴¹ PARAVY, F., *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999, p.8.

¹⁴⁴² BERTRAND, D., *L'espace et le sens. Germinal d'Émile Zola*, Paris — Amsterdam, Ed. Hadès-Benjamins, 1985.

mais homologues¹⁴⁴³». C'est cette fonction dynamique qui identifie, selon Iouri Lotman, « l'espace artistique », il développe son idée comme suit :

Nous nous sommes convaincus que le lieu des actions n'est pas seulement les descriptions du paysage ou du fond décoratif. Tout le continuum spatial du texte, dans lequel est reproduit le monde de l'objet, s'ordonne en un certain topos.[...] Derrière la représentation des choses et des objets, dans l'environnement desquels agissent les personnages du texte, apparaît un système de relations spatiales, une structure du topos. En outre, étant un principe d'organisation et de disposition des personnages dans le continuum artistique, la structure du topos intervient en tant que langage servant à l'expression d'autres relations, non spatiales du texte. A cela est lié le rôle modélisant particulier de l'espace artistique dans le texte.¹⁴⁴⁴

L'espace artistique est donc un organisateur des différentes relations et différents discours qui tantôt se chevauchent et tantôt se confrontent afin de créer les diverses dimensions d'un texte littéraire. La structure du topos agit comme un régulateur des différentes actions et détermine les pôles de force sur le plan discursif et narratif.

Quant à Jacques Derrida, il propose le concept de spacieux pour cerner l'espace dans sa complexité, le spacieux renvoie à un lieu sans référent encourageant l'espacement et créant un « entre deux » purement mental, capable de rendre compte de la vision fragmentaire des auteurs.

Et dans des études plus récentes, Edward Soja¹⁴⁴⁵ propose trois notions représentatives de l'espace et des lieux : tout espace et lieu réels sont appelés « firstspace » (topos = premier espace), ensuite « secondspace » désignant la représentation de ce même lieu (c'est l'effet réel qu'offre généralement une fiction), et enfin « thirdspace » renvoyant au va-et-vient entre les deux premières conceptions de l'espace.

Ces dernières années, une nouvelle approche prend en charge l'espace dans ses différentes dimensions, la géocritique, développée essentiellement par Bertrand Westphal. L'approche de ce dernier est novatrice car elle s'appuie sur une relation interactive et dynamique entre espace et littérature :

¹⁴⁴³ *Ibid.*, p.19.

¹⁴⁴⁴ LOTMAN, I., *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p.323-324.

¹⁴⁴⁵ SOJA, E., cité in LAHAIE, Ch., « Élément de réflexion pour une géocritique des textes littéraires », *op.cit.*

La géocritique, en effet, se propose d'étudier non pas seulement une relation unilatérale (espace-littérature), mais une véritable dialectique (espace-littérature-espace) qui implique que l'espace se transforme à *son tour* en fonction du texte qui, antérieurement, l'avait assimilé. Les relations entre littérature et espaces humains ne sont donc pas figées, mais parfaitement dynamiques. L'espace transposé en littérature influe sur la représentation de l'espace dit réel (référentiel), sur cet espace-souche dont il activera certaines virtualités ignorées jusque-là, ou ré-orientera la lecture.¹⁴⁴⁶

La géocritique serait donc une poétique qui « examine [...] un référent, dont la représentation littéraire [n'est] plus considérée comme déformante, mais plutôt comme fondatrice, ou co-fondatrice (interdisciplinarité oblige)¹⁴⁴⁷ ». Son objectif « serait non pas l'examen des représentations de l'espace en littérature, mais plutôt celui des interactions entre espaces humains et littérature, et l'un des enjeux majeurs une contribution à la détermination/indétermination des identités culturelles ¹⁴⁴⁸ ». C'est ainsi que « l'enjeu principal de la géocritique n'est pas d'assurer la médiation vers une œuvre désignée. La géocritique permet d'abord de cerner la dimension littéraire des lieux, de dresser une cartographie fictionnelle des espaces humains¹⁴⁴⁹ ».

Il faut signaler que la critique littéraire a donné une importance minime à l'approche de l'espace romanesque car les différentes disciplines qui s'intéressaient au roman à l'instar de la narratologie et de la sémiotique (pour n'en citer que celles-ci) ont consacré l'ensemble de leurs travaux à l'approche du personnage, à la logique narrative et à l'énonciation. Roland Bourneuf considère aussi que l'espace n'a pas été étudié comme constituant à part entière et dans la totalité de sa dynamique car, en effet, « de nombreuses études consacrées à un romancier, à une époque, une tendance ou à un sous-genre du roman font la part belle au rôle et à la représentation de la nature, du milieu (ville ou campagne, classe sociale), à son influence sur les personnages, aux forces qui l'animent, à son sens symbolique, mais l'analyse y reste partielle, tributaire des quelques romanciers considérés ; elle sert le plus souvent à éclairer la psychologie des personnages ou les idées de l'auteur.¹⁴⁵⁰ »

Le comparatiste belge Jean Weisgerber¹⁴⁵¹ rejoint le même avis, en constatant dans son ouvrage *L'espace romanesque* que les études théoriques sur l'espace romanesque sont très

¹⁴⁴⁶ WESTPHAL, B., « Pour une approche géocritique des textes littéraires », *op. cit.*

¹⁴⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁴⁹ *Ibid.*

¹⁴⁵⁰ BOURNEUF, R., « L'organisation de l'espace dans le roman », *Etudes littéraires*, vol.3, n°1, 1970, p. 78, art. En ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/500113ar> (consulté le 23.05.2014).

¹⁴⁵¹ WEISGERBER, J., *L'espace romanesque*, Lausanne, Editions *L'Age d'Homme*, Bibliothèque de littérature comparée, 1978.

rare. Il considère que « l'espace n'est au fond qu'un ensemble de relations existant entre les lieux, le milieu, le décor de l'action et les personnages que celle-ci présuppose, à savoir l'individu qui raconte l'histoire et les gens qui y prennent part¹⁴⁵² ». Mais il ne tarde pas à rappeler que l'espace ne se limite pas seulement aux interactions des différents constituants observables d'une œuvre mais également à tout ce qui relève de l'espace intérieur car, selon lui, « l'espace du récit englobe donc des représentations mentales, le milieu physique- illimité en théorie- des songes des passions et de la pensée, et d'autre part, des sensations et perceptions occasionnées par un monde physique dont la finitude est d'ordinaire aussi évidente que celle du sujet qui s'y meut¹⁴⁵³ ».

Maurice Blanchot, dans *L'espace littéraire*¹⁴⁵⁴, distingue également entre : espace intérieur (imaginaire) et espace extérieur (homogène et divisible). La conception de Blanchot renvoie toutefois à « l'essence littéraire » car selon Marie-Claire Ropars-Wuilleumier : « Le terme d'espace ne serait alors que l'équivalent métaphorique d'une essence littéraire, dont la singularité tient toutefois à l'impossibilité où se trouve l'œuvre d'être présente à soi, c'est-à-dire d'être en son lieu¹⁴⁵⁵ ».

Quant à G. Genette, il soulève un questionnement au sujet de la spécificité de l'espace littéraire : « Y a-t-il de la même façon, ou d'une manière analogue, quelque chose comme une spatialité littéraire active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée ?¹⁴⁵⁶ ». Genette évoque alors quatre éléments se rapportant à l'espace : il parle d'abord « d'espace du langage » qui renvoie à « un système de relations purement différentielles où chaque élément se qualifie par la place qu'il occupe dans un tableau d'ensemble et par les rapports verticaux et horizontaux qu'il entretient avec les éléments parents et voisins¹⁴⁵⁷ ». Ensuite, l'espace du livre où la page est considérée également comme étant un espace qui guide le lecteur dans sa lecture. Puis, « la figure » que Genette considère comme un « espace sémantique qui se creuse entre le signifié apparent et le signifié réel abolissant du même coup la linéarité du discours¹⁴⁵⁸ ». Enfin, la bibliothèque, lieu où chaque livre retrouve sa

¹⁴⁵² *Ibid.*, p.14.

¹⁴⁵³ *Ibid.*, p.12.

¹⁴⁵⁴ BLANCHOT, M., *L'espace littéraire*, op. cit., p.183

¹⁴⁵⁵ ROPARS-WUILLEUMIER, M.-C., *Ecrire l'espace*, Saint-Denis, PUV, 2002, p.8.

¹⁴⁵⁶ GENETTE, G., « la Littérature et l'espace », *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 43-48.

¹⁴⁵⁷ *Ibid.*

¹⁴⁵⁸ *Ibid.*

place parmi tant d'autres livres, de même spécialité ou variés, n'est-elle pas « le plus clair et le plus fidèle symbole de la spatialité de la littérature ? ¹⁴⁵⁹ ».

A l'issue de ce parcours, l'espace s'érige de nos jours comme une caractéristique majeure de l'écriture contemporaine. Il serait intéressant d'explorer comment les œuvres autofictionnelles exploitent l'espace en tant que ce « là où s'origine l'écriture » en suivant l'expérience que Doubrovsky appelle l'« identification captatrice ¹⁴⁶⁰ ».

Nous analyserons, donc, la particularité spatiale essentiellement sous trois angles : d'un point de vue phénoménologique (Derrida et Bachelard) dans les deux premiers chapitres et d'un point de vue sémantico-sémiotique dans le troisième. L'espace au sein des autofictions sera exploré en faisant appel aux trois phases de l'approche herméneutique : compréhension, explication et interprétation.

¹⁴⁵⁹ *Ibid.*

¹⁴⁶⁰ DOUBROVSKY, S., Cité in MIGUET, M., « Critique/autocritique/autofiction », *Lettres romane*, tome XLIII, n°3, 1989, p. 195-208.

Chapitre I :

**Le spacieux : espace
d'espacement et de
tensions**

Chapitre I : le spacieux : espace d'espacement et de tensions

Ce chapitre sera fondé essentiellement sur le concept du spacieux proposé par Jacques Derrida. Nous jugeons que la conception de l'espace d'un point de vue derridien pourrait élucider la spécificité de la figuration de soi à travers un espace s'inscrivant dans le cadre d'une écriture de l'hybride.

I. Qu'est-ce que le spacieux ?

La conception de Derrida voit le concept d'espace supplanté par celui de spacieux. Selon lui, le *spacieux* est un espace qui nie toute relation au référent, une pure création se situant au-delà de l'esprit régénérant un processus de déclenchement de crises :

Le spacieux déclenche une chaîne qui disloque les oppositions et propage la lettre, la déplie comme un hymen. Il forme un espace dépourvu de référent, toujours supplémentaire. La scène, quoique mentale, se joue dehors, hors de l'esprit, dans une marche qui ouvre une crise¹⁴⁶¹.

Le spacieux est un espace de tolérance car il réunit des oxymores et les concilie. Il est également le lieu de distorsions mentales qui s'opèrent au niveau de l'écrit. Toutefois, pour pouvoir atteindre un lieu utopique tel que le spacieux, la violence s'installe pour faire régner l'ordre et harmoniser le lien entre mémoire, oubli, histoire et écriture, car tout lieu de paix (fictif ou réel) est le fruit de déconstructions et constructions renouvelables.

Nous nous intéresserons à la manière avec laquelle une autofiction s'investit dans le spacieux, et comment ce concept derridien pourrait rendre compte de la complexité de l'entreprise autofictionnelle.

Selon Derrida le spacieux est un enchaînement d'oppositions qui révèle une crise. Nous nous demandons quel genre de crises notre corpus révélera, ce lieu de débats et de négociations ne serait-il pas un lieu de reniement du Moi imposant ?

¹⁴⁶¹ DERRIDA, J., *La Dissémination*, op. cit., p.288.

Nous tenterons de décortiquer les différents maillons composant ces chaînes d'oppositions afin de comprendre le processus du déclenchement de crises et leurs répercussions sur l'écriture. Derrida explique justement la logique de ce type de chaînes :

Elle les entraîne dans un mouvement, leur imprime un jeu qui se propage sur toutes les pièces du texte, les déportant toujours, plus ou moins régulièrement, avec des décalages, des inégalités de déplacement, des retards ou des accélérations brusques, des effets stratégiques d'insistance ou d'ellipse, mais inexorablement¹⁴⁶².

Le spacieux représente, à cet effet, pour l'espace sa force de reproduction du réel ainsi que son mouvement d'orientation des représentations. Il est un lieu qui met en scène une chaîne d'oppositions, les maniant, les dénouant afin de mieux les disloquer pour ensuite les agencer avec la présence d'une conscience raisonnablement perturbée.

Nous tenterons de saisir la spécificité du spacieux chez chaque auteur et de cerner son fonctionnement. Notre intérêt portera sur les mécanismes communs et divergents soutenant le spacieux dans les trois œuvres.

II. L'autofiction au prisme du spacieux

Nous avons remarqué que les trois œuvres autofictionnelles mettent en scène une série d'oppositions qui dans son ensemble donne lieu à un spacieux spécifique chez chaque auteur. Nous commençons d'abord par exposer les manifestations des séries d'oppositions similaires dans notre corpus, ensuite nous évoquerons l'aspect divergent des oppositions dans chaque œuvre.

Dans *Folle*, Nelly Arcan installe un spacieux très particulier composé d'oppositions très révélatrices de son vécu : corps et esprit, malheur et bonheur, amour et mépris, mort et vie, le français de France et le français du Québec. L'élément déclencheur de la crise dont souffre la protagoniste est celui de la rupture avec son amant français qui est un événement très douloureux à vivre et à supporter ; la violence de la rupture crée, alors, chez l'auteure-narratrice, un choc émotionnel destructeur qui décompose toutes les croyances et la confiance en soi. D'ailleurs, tout le texte du roman se donne à lire comme une lettre qu'elle adresse à son amant qui l'a quittée.

¹⁴⁶²*Ibid.*, p.288.

De même, Salim Bachi est l'un des écrivains qui ont vécu un enchaînement de contradictions et de conflits sur tous les plans, à savoir vie privée, professionnelle et sociale. Dans *Autoportrait avec Grenade*, Bachi varie les oppositions et les interpelle sans cesse avec une parole chaleureuse et tourmentée. Dans cette œuvre, il s'agit essentiellement de la chaîne d'oppositions tournant autour de la combinaison *vouloir et ne pas pouvoir* ou comme le remarque Lévi-Strauss¹⁴⁶³ du *continu et du discontinu*. En effet, l'auteur se retrouve contrarié par l'urgence d'écrire un roman de voyage où il doit décrire, dans la majorité de son récit, les paysages de Grenade qui l'ont marqué, et par l'incapacité de réaliser ce projet à cause de sa maladie qui le ronge à petit feu et des souvenirs de ses déceptions. A l'instar d'Arcan et de Bachi, Chloé Delaume installe dans son autofiction *Dans ma maison sous terre* un spacieux sous-tendu par une chaîne d'oppositions caractérisée par une violence très patente aussi bien sur le plan thématique que sur le plan d'écriture.

Notre intérêt se portera sur l'apport de la chaîne d'oppositions dans le processus de la construction/déconstruction du moi chez les trois auteurs d'une part, et d'autre part nous mettrons la lumière sur les mécanismes qui mènent vers la dislocation de ces contradictions. Rappelons-le, le spacieux est un espace d'espacement c'est-à-dire qu'il est un univers de l'entre deux qui déclenche une crise composée d'une série d'oppositions et qui mène vers la dislocation de ces dernières.

II.1. Créateur et créatures

Le plus grand problème de l'autofiction vient de l'extrême vulnérabilité dans laquelle ses auteurs se placent en devenant leur propre personnage principal¹⁴⁶⁴.

On finit toujours par devenir un personnage de sa propre histoire¹⁴⁶⁵.

Dans *Autoportrait avec Grenade* et *Dans ma maison sous terre*, les deux auteurs mettent en scène une opposition entre le pouvoir d'un écrivain, créateur et manipulateur et son impuissance à contrôler ses personnages fictifs, êtres en papier, qui se dressent contre eux

¹⁴⁶³ « Être et devenir, synchronie et diachronie, simple et ambigu, univoque et équivoque; toutes formes d'oppositions qu'on peut, semble-t-il, subsumer sous une seule qui est celle du continu et du discontinu » (LEVI-STRAUSS, C., *Anthropologie structurale*, Paris, Pion, 1958, p. 169).

¹⁴⁶⁴ ABDELMOUMEN, M., « Liberté, féminité, fatalité », Cyberentretien avec Nelly Arcan, Spirale, no 215, 2007, p. 34-37, entretien en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/spirale/2007-n215-spirale1060786/10372ac/> (consulté le 19.06.2014).

¹⁴⁶⁵ LACAN, *Ecrits, op. cit.*

en leur déclarant leur autonomie et même leur rébellion. Nous notons par contre l'absence de ce type d'opposition dans *Folle d'Arcan*.

Les personnages de Bachi débarquent dans son œuvre et commencent à le harceler dans ses rêves et dans ses hallucinations. Deux personnages de ses romans antérieurs font alors leur apparition dans *Autoportrait avec Grenade* : Hocine protagoniste de son premier roman *Le Chien d'Ulysse*¹⁴⁶⁶ et Hamid Kaim personnage principal dans *La Kahéna*¹⁴⁶⁷.

Hamid Kaim donne l'impression de ressusciter dans un récit où il ne devrait pas apparaître, présence qui perturbe son créateur Bachi : « Hamid Kaim me regarde sans comprendre. (...). Comment le définir en peu de mots ? Il existe. Il loge dans ma tête depuis des années. Il me poursuit jusque dans mes songes¹⁴⁶⁸ ».

Ce personnage fictif s'adresse à son créateur qui reste perplexe face à ses réflexions :

- Il se met à rire
- Ecoute-moi, Salim Bachi, nous sommes déjà des morts.
Je ne comprends pas
- C'est juste une affaire de temps, mon ami.
- Pourtant, tu es bien vivant, toi.
- Le paradoxe du personnage de roman. Je ne vais pas te l'apprendre, cher créateur.
Il se moque de moi¹⁴⁶⁹.

Ensuite, il tente de forcer son créateur à le libérer :

- Je suis dans ta prison. J'aimerais en sortir, Salim.
- Je ne peux pas.
- Pourquoi ?
- tu m'appartiens
- Je t'ai servi déjà beaucoup servi. Laisse-moi aller à présent.
Il se lève
- Je reviendrai te voir.
Je suis presque soulagé de le voir disparaître dans la nuit¹⁴⁷⁰.

Hocine le personnage principal dans *Le Chien d'Ulysse* rend également visite à Bachi :

Je suis attablé avec Hocine sur le cours de la Révolution. Oui, Hocine, le personnage principal de mon premier roman, *Le Chien d'Ulysse*. En chair et en os. Il respire et boit un café, à l'ombre d'un platane¹⁴⁷¹.

¹⁴⁶⁶BACHI, S., *Le chien d'Ulysse*, Paris, Gallimard, 2001.

¹⁴⁶⁷BACHI, S., *La Kahéna*, Paris, Gallimard, 2003.

¹⁴⁶⁸BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.12-13.

¹⁴⁶⁹*Ibid.*, p.13.

¹⁴⁷⁰*Ibid.*, p.13-14.

¹⁴⁷¹*Ibid.*, p.21.

Cependant, tout comme Hamid Kaim, Hocine n'est pas venu pour reconforter Bachi mais plutôt pour le bousculer :

- Tu te rends compte, me dit Hocine, nous sommes tranquillement assis à siroter un café pendant que des paysans se font égorger.
- Je m'en rends compte.
- Nous pourrions être à leur place. Que ferais tu, toi, si des terroristes débarquaient et se mettaient à assassiner ta famille devant toi ?
- Je préfère ne pas y penser¹⁴⁷².

Hocine, à l'image du personnage militant qu'il est, ne tarde pas à rappeler à son créateur l'importance de l'engagement et secoue sa conscience : il ne faut pas oublier ce qui se passe dans ton pays natal : la violence et la souffrance y sont toujours.

Les personnages fictifs de Bachi font, ainsi face à leur créateur et arrivent même à le déstabiliser et parfois à se moquer de lui : « Comble de l'ironie, je deviens le personnage de mon personnage. Miroir inversé de ma propre création¹⁴⁷³ », « Hamid Kaim riait affreusement¹⁴⁷⁴ ». Cette opposition créateur/créatures accentue le stress chez le narrateur autodiégétique car le sort d'une créature ne doit pas échapper au génie de son créateur. C'est ainsi que les personnages des romans antérieurs de Bachi débarquent dans son récit et deviennent plus réels que le protagoniste-narrateur, qui porte pourtant la même identité que l'écrivain : Salim Bachi.

A l'instar de Bachi, Delaume exprime son désarroi devant ses personnages qui échappent à son contrôle :

(...) Clotilde Mélisse, à la base, c'est moi qui l'ai inventée (...) La voilà qui m'échappe et à pleins paragraphes. Je ne l'avais en rien destinée à cela, je l'avais laissée en suspens (...) Je ne saisis pas le sens de ce tour de passe-passe au fond de moi, je crois, en fait, j'ai un peu peur¹⁴⁷⁵.

Delaume exprime d'une façon explicite le pouvoir qu'a pu acquérir son personnage et son impuissance devant son autonomie, et cela en multipliant les négations : « Je ne l'avais en rien destinée à cela », « Je ne saisis pas le sens de ce tour de passe-passe au fond de moi ». La négation fonctionne ici comme un processus de déresponsabilisation de l'auteure face au fait fictionnel inhabituel, et sa répétition est une affirmation de la perte de contrôle sur sa créature Clotilde Mélisse. Delaume pousse à bout l'effet de cette opposition entre

¹⁴⁷²*Ibid.*, p.21.

¹⁴⁷³*Ibid.*, p.79.

¹⁴⁷⁴*Ibid.*, p.82.

¹⁴⁷⁵DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.29.

créateur et créature, en se plaçant dans une position de faiblesse et cela en évoquant son sentiment de peur face à son personnage.

L'écriture autofictionnelle semble ainsi encourager les autofictionnalistes à parler du pouvoir de l'écriture qui donne vie à la fiction et renverse les situations : le personnage de fiction devient autonome, échappe à son créateur et crée son propre destin. L'écriture chez Bachi et Delaume devient alors source d'angoisse et met en péril leur projet d'écriture, car Doubrovsky affirme que « si les personnages commencent à protester contre leur auteur, à se rebeller contre lui, on ne pourra plus écrire ¹⁴⁷⁶».

Cette opposition entre créateur et créatures est le propre même de l'écriture autofictionnelle qui brouille les pistes entre fiction et réalité et où le langage est le seul garant de la réalité.

II.2. Les aléas de l'écriture : entre création et réception

La relation de l'écrivain avec l'acte d'écriture pourrait conduire parfois à des impasses. Ecrire n'est pas souvent un acte spontané et machinal, mais il est aussi et surtout soumis au génie de l'auteur, à ses humeurs, à sa disponibilité intellectuelle et à son inspiration. Toutefois, l'auteur n'est pas seulement censé gérer son rapport avec l'écriture mais il doit également faire face au monde de la réception de ses œuvres. Face à la machinerie scripturale ou face à sa réception, l'auteur se retrouve parfois confronté à l'angoisse et au blocage.

Notre corpus autofictionnel révèle justement un rapport semé de tensions entre d'une part les auteurs et leurs écritures, et d'autre part entre ces auteurs et l'univers de la réception. Le spacieux se représente, dans ce cas de figure, à travers cet espace relationnel liant les trois pôles (auteur, écriture et réception), il est donc, à cet effet, la série d'oppositions qui définit l'identité de l'écrivain au sein du monde littéraire.

¹⁴⁷⁶ HUGHES, A. Entretien avec Serge Doubrovsky, à l'occasion de la parution de *Laissé pour conte*, en janvier 1999." 2 mai 2003. Université de Birmingham, *Department of French Studies*, disponible sur : <http://www.french.bham.ac.uk/research/sergedou/intervw.htm> (consulté le 10-04-2012).

II.2. a . Le succès et le spectre hideux de la page blanche

Nelly Arcan et Salim Bachi exposent dans leurs œuvres l'une des préoccupations majeures de tout écrivain : comment faire face à nouveau à la page blanche ? Et comment faire perdurer le succès auprès de leurs lecteurs ? L'autofiction, comme nous l'avons vu dans la première partie, est, de ce fait, une écriture qui réfléchit sur l'écriture.

Dans *Autoportrait avec Grenade* l'auteur-narrateur se retrouve tiraillé entre sa volonté d'écrire un nouveau roman et son incapacité à retrouver de l'inspiration :

- Aujourd'hui, je peine à écrire. Voilà des mois que je n'écris plus rien. Les mots ne viennent pas¹⁴⁷⁷.
- Je n'en peux plus. Il faut que je parte. Je ne sais plus écrire. Je ne veux plus écrire¹⁴⁷⁸.
- Je me suis épuisé, dans mes romans, à me masquer, entrelaçant les destins de mes personnages, donnant à chacun une once de ma vie, une étincelle d'incroyance, la monnaie de mon incrédulité. J'ai signé un pacte avec Flaubert : partout et nulle part, comme Dieu avec sa création, au-dessus d'elle, se curant les ongles en fredonnant une chanson obscène¹⁴⁷⁹.

Salim Bachi a pratiqué l'écriture à un âge très jeune et dans un contexte socioculturel très particulier : celui d'une Algérie sanglante pendant la décennie noire. Son premier roman *Le chien d'Ulysse*¹⁴⁸⁰ a connu un succès international grâce à une écriture sulfureuse qui porte les empreintes des œuvres qui l'ont marqué, notamment celles de Kateb Yacine et de James Joyce. La réussite de ses romans précédents est peut-être à l'origine de son angoisse, car donner au public une nouvelle œuvre qui ne doit pas trahir la performance des œuvres antérieures n'est pas une chose évidente pour un écrivain. Etre à la hauteur de l'attente de son public est une pensée qui hante quotidiennement l'esprit de l'écrivain et qui peut parfois freiner son talent. C'est exactement ce vécu anxieux que nous livre Bachi dans son récit.

En outre, Salim Bachi se retrouve face à une autre opposition qui ne lui facilitera pas la tâche. En effet, l'auteur-narrateur rend visite à la ville espagnole Grenade dans le seul but

¹⁴⁷⁷ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.15.

¹⁴⁷⁸ *Ibid.*, p.28.

¹⁴⁷⁹ *Ibid.*, p.30.

¹⁴⁸⁰ BACHI, S., *Le Chien d'Ulysse*, op. cit.

d'écrire un récit de voyage, sur les conseils de son éditeur, mais le jeune écrivain se retrouve en train d'écrire une autofiction où se mêlent : vie sentimentale, chronique familiale, réflexions sur sa propre écriture et sa maladie. L'éditeur, contrarié, ne tarde pas à lui faire des remarques :

- Il faudra que tu te livres, ajoute Christian. Suffit les constructions élaborées, les récits bouffés aux mythes ! Je veux de la chair du sang, du cul !¹⁴⁸¹
- Tu me fais peur. Tu me fais vraiment peur. Je te demande un livre de voyage. Pas une chronique familiale. Ni tes vues sur la littérature, ou sur tes contemporains. Encore moins sur tes œuvres¹⁴⁸².
- Des pensées simples, tranchantes. Je sais pas, moi. T'es arabe, voilà le malheur ! tu ne peux pas donner dans le racial. Ça vend bien pourtant. Ça les émoustille. Ça les démange tous, la haine à l'égard des ...euh, des tiens¹⁴⁸³.

L'éditeur tente de convaincre Salim de choisir la voie rapide de la production commercialisée et d'abandonner pour une fois son goût pour l'esthétique :

- (...) Tu vois ton problème, Salim, c'est que tu as le style mais pas les couilles.
- Si tu veux t'en sortir, suis mes conseils¹⁴⁸⁴.

Cette pression que lui met son éditeur empiète davantage sur son génie d'écrivain, et la peur de connaître l'échec après un succès sans précédent accentue également son anxiété.

Par ailleurs, nous retrouvons la même angoisse exprimée chez Arcan dans *Folle*. En effet, après la publication de son premier roman *Putain* qui a eu un succès immédiat, notamment en France, l'auteure-narratrice évoque ses difficultés à entreprendre l'écriture de son deuxième roman : « Souvent je te disais que le problème avec ce premier livre, était que tout le monde l'a aimé mais que personne ne l'avait lu jusqu'au bout, et que la démission de mes lecteurs devant *Putain* m'empêcherait peut être de terminer le second¹⁴⁸⁵ ». Arcan dévoile les contradictions qu'engendre son premier roman auprès de ses lecteurs : l'aimer et ne pas pouvoir terminer sa lecture. Cette réaction des lecteurs est comparée à « une démission » entraînant la faillite de l'entreprise scripturale chez l'auteure-narratrice. Arcan tente de ce fait de trouver une explication à cette réaction et finit par la découvrir dans le choix du genre autofictionnel :

¹⁴⁸¹BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.30.

¹⁴⁸²*Ibid.*, p.41.

¹⁴⁸³*Ibid.*, p.43.

¹⁴⁸⁴*Ibid.*, p. 43-44.

¹⁴⁸⁵ARCAN, N., *Folle*, op. cit., p.168.

Chez moi écrire voulait dire ouvrir la faille, écrire était trahir, c'était écrire ce qui rate, l'histoire des cicatrices, le sort du monde quand le monde est détruit. Ecrire était montrer l'envers de la face des gens et ça demandait d'être sadique, il fallait pour y parvenir choisir ses proches et surtout il fallait les avoir follement aimés, il fallait les pousser au pire d'eux-mêmes et vouloir leur rappeler qui ils sont¹⁴⁸⁶.

En effet, le genre autofictionnel vise la transparence dans la représentation du réel, chose qui pourrait inhiber l'envie de la lecture chez quelques lecteurs eu égard à certains détails inexorablement exposés. Ecrire un deuxième roman en ayant en tête la réaction décevante de ses lecteurs, devient pour Arcan un calvaire et crée chez elle un vrai blocage.

En outre, l'écriture chez Arcan, lui donnant le statut d'un écrivain publié, l'empêche d'être une personne ordinaire au sein de son entourage :

Chaque fois quand je ne trouve pas les mots et que je m'interromps en fin de phrase, autour de moi on s'étonne, on les réclame, chaque fois que je ne fais pas entendre la liaison entre les mots comme dans les sourires adressés aux anges par exemple, on le note, on me fait remarquer que je suis un auteur publié. Etre un auteur publié implique de lourdes responsabilités vis-à-vis de la langue, il faut savoir articuler¹⁴⁸⁷.

Et même auprès de personnes proches comme l'amant, le succès chez l'auteure-narratrice crée un espace d'absence : « Pendant les premières semaines de notre histoire, je te faisais peur à cause de mon passé de pute et de mon statut d'auteur publié (...) entre nous il y avait l'écart de mon expérience et celui de mon succès¹⁴⁸⁸ ». Avoir ainsi un statut d'écrivain n'a donné aucun privilège à Arcan, mais il l'a davantage isolée et l'a entourée de solitude comme elle en témoigne : « devenir un écrivain était pour toi un vieux rêve et pour moi, l'aboutissement de mon asocialité¹⁴⁸⁹ ».

A l'instar de Bachi, le succès chez Arcan est un élément annihilateur. Chez les deux autofictionnalistes, l'opposition s'installe d'une part entre l'auteur et le nouveau projet scriptural, et d'autre part entre eux et l'horizon d'attente de leurs lecteurs (des proches ou des étrangers).

¹⁴⁸⁶ *Ibid.*, p.168.

¹⁴⁸⁷ *Ibid.*, p.43.

¹⁴⁸⁸ *Ibid.*, p.48.

¹⁴⁸⁹ *Ibid.*, p.170.

II. 3 .La vie et la mort : entre Eros et Thanatos

Delaume et Arcan évoque toutes deux dans leur œuvre respective une opposition catégorique entre la vie et la mort. De prime abord cette opposition semble être de l'ordre des choses et de la logique, cependant la nature de cette opposition, qu'offrent à lire ces deux auteures, est présentée et maniée d'une manière très particulière. Selon Freud, une telle opposition émane de l'affrontement de ce qu'il appelle les pulsions de vie et de mort, le terme de pulsion renvoie à un : « processus dynamique consistant dans une poussée ...qui fait tendre l'organisme vers un but ¹⁴⁹⁰». La pulsion de mort, notion élaborée par Freud dans *Au-delà du principe de plaisir*¹⁴⁹¹ représente l'idée du retour à l'état organique en éliminant les différentes tensions qui subjuguent le sujet.

II.3.a. Donner la vie et anéantir avec les mots chez Delaume

L'écriture est souvent considérée comme un moyen curatif et apaisant, alors que chez Delaume le mot devient arme qui agresse, noircit l'existence et ôte la vie. La personne qui a suscité tant de haine chez l'auteure-narratrice de *Dans ma maison sous terre*, c'est sa grand-mère parce qu'elle lui a révélé un secret dévastateur (son père n'est pas son vrai père) : « Je tombe très lentement, Théophile me rattrape, pourtant ça ne change rien. J'ai toujours le vertige et au-dedans ça tourne *Ton père n'est pas ton père mais ton père ne l'sait pas*¹⁴⁹²».

Avec cette révélation, Delaume s'est sentie trahie « figurez-vous que c'est la même chose pour moi. *Ton père n'est pas ton père*, c'est comme une trahison post-mortem¹⁴⁹³ » ; mais cette nouvelle vérité a surtout détruit la représentation identitaire de la protagoniste, un mal très profond l'a rongée et le sentiment impérieux de vengeance a émergé avec insistance :

J'écris pour que tu meures. Puisque tu es vivante, encore tellement vivante que c'en est indécent. Ce qu'il faut à présent c'est que tu lises ces lignes et qu'enfin tu en crèves, que ton cœur se fissure, que le granit implose ; tes artères un

¹⁴⁹⁰FREUD, S. *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2004 [1^{ière} édition 1920].

¹⁴⁹¹*Ibid.*

¹⁴⁹²DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.68.

¹⁴⁹³*Ibid.*, p.201.

brasier, le sang bout le sais-tu à combien de degrés, tes valves ravagées incendie poitrinaire. C'est à ça que j'aspire¹⁴⁹⁴.

J'ordonne un livre de vengeance. Mes doigts tremblent, le papier transpercé de secousse Némésis secrétera bientôt une encre de cécité. Un roman Nocronomicon, une malédiction adressée à toi seule qui te fera souffrir au-delà du déjà dit¹⁴⁹⁵.

Chloé, la narratrice autodiégétique du roman, aspire à éveiller la conscience d'une grand-mère impitoyable, c'est dans ce sens que l'écriture devient un châtiment : « (...) tu ne seras plus qu'osselets rognés par les remords, ta conscience ne pourra plus jamais s'endormir. Au cristallin douze araignées. J'implore un châtiment qui soit à la mesure de ce qui fut commis¹⁴⁹⁶ ».

Les mots deviennent donc des balles tirées contre la grand-mère cruelle, un châtiment bien mérité car, selon la narratrice, la langue est plus meurtrière qu'une arme. Cependant, hors texte, l'auteure de *Dans ma maison sous terre* raconte l'importance et surtout la force de son écriture :

Je pense que la littérature est capable de tuer mais je ne suis pas sûre d'être capable, moi, de réaliser l'ouvrage qui peut le faire. Je préfère finir sur des condoléances et, puisqu'il faut un meurtre, c'est Nathalie, mon vieux moi, qui est tuée. Je n'ai pas envoyé le livre à ma grand-mère et, de toute façon, la haine s'étirole quand on prend conscience qu'on a en face de soi des personnes qui n'ont pas le niveau intellectuel ni émotif pour appréhender cela. Je me retrouve face à plein de réels contre lesquels je me cogne. La seule solution est donc d'assassiner officiellement le vieux moi pour avoir la paix, pour me défendre. Il fallait un signal fort à ma famille et comme je n'arrive à communiquer que par les livres, voilà. Evidemment c'est embêtant, parce qu'il y a plein d'autres gens qui sont au courant en même temps. J'ai horreur du côté « sans ce livre je serais morte » et autres fariboles, mais il m'a aidée, il m'a vraiment aidée à rester debout.¹⁴⁹⁷

La tension, créant l'opposition chez Delaume, se manifeste au niveau de la dualité entre son vouloir et son non pouvoir. En effet, au début du roman l'auteure-narratrice exprimait sa volonté de se venger de sa grand-mère qui lui a révélé qu'elle est une fille illégitime, une nouvelle qui a tout a aboli chez elle ; elle élabore alors tout un livre pour la tuer avec le pouvoir des mots, mais elle réalise vers la fin du roman qu'elle ne possède pas le pouvoir d'exécuter son souhait. Delaume arrive ainsi à donner vie à l'écriture, et à vivre sa vengeance au sein de son texte, l'idée de la mort ne quitte, cependant, pas son esprit et elle

¹⁴⁹⁴ *Ibid.*, p.9.

¹⁴⁹⁵ *Ibid.*, p.10.

¹⁴⁹⁶ *Ibid.*, p.11.

¹⁴⁹⁷ DELAUME, Ch. cité in LORET, E., « Chloé Delaume assassine sa grand-mère », *op. cit.*

décide d'assassiner son « vieux moi » et pose ainsi la mort comme condition nécessaire pour une renaissance libératrice. La mort chez Delaume symbolise la délivrance d'un passé dramatique et d'un vécu chaotique, elle est également une condition nécessaire pour une renaissance purifiante.

Le spacieux chez Delaume serait alors un espace où les tensions sont poussées à bout pour atteindre un apaisement psychique qui s'acquiert à travers une reconstruction identitaire bien réfléchie.

II.3.b. Continuer à vivre ou s'ôter la vie chez Arcan

A l'instar de Delaume, Arcan met en scène dans *Folle* une opposition entre la vie et la mort. En effet, l'auteure-narratrice est tiraillée entre l'idée de rester en vie ou celle de se suicider. Le thème du suicide est omniprésent dans tous les romans de Nelly Arcan et il revient comme un leitmotiv harcelant sans cesse l'âme de la narratrice autodiégétique : « On a tous déjà pensé à se tuer. Au moins une fois, au moins une seconde, le temps d'une nuit d'insomnie ou sans arrêt, le temps de toute une vie¹⁴⁹⁸ ». Tout comme Delaume, l'auteure-narratrice cherche à travers l'écriture autofictionnelle à provoquer les événements, la mort serait alors pour la protagoniste Nelly, un événement qu'elle doit obligatoirement cerner et programmer et elle ne doit surtout pas laisser le destin s'en charger, elle le précise ainsi dans son roman :

Le jour de mes quinze ans, j'ai pris la décision de me tuer le jour de mes trente ans (...) Quand on s'est rencontrés la première fois à Nova, j'allais avoir vingt-neuf ans sur le coup de minuit. Le problème entre nous était de mon côté, c'était la date de mon suicide fixée le jour de mes trente ans¹⁴⁹⁹.

Nous remarquons que l'auteure-narratrice a délibérément programmé son suicide, il s'agit selon Freud d'une intention consciente de suicide : « ceux qui ont l'intention consciente de se suicider choisissent, eux aussi, leur moment, leurs moyens et leur occasion¹⁵⁰⁰ », la protagoniste Nelly a donc choisi l'âge de trente ans comme date limite pour son suicide. Freud note que cette programmation pourrait être chez certains un mécanisme de prévention contre les malheurs de la vie, voire un motif de survie : «

¹⁴⁹⁸ ARCAN, N., *Paradis clef en main*, op. cit., p.85.

¹⁴⁹⁹ ARCAN, N., *Folle*, op. cit., p.13-14.

¹⁵⁰⁰ FREUD, S., « Méprises et maladroites » [1901], In : FREUD, S., *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Petite Bibliothèque, Payot, 2001, p. 228-229.

Supporter la vie reste bien le premier devoir de tous les vivants... Si vis vitam, para mortem. Si tu veux supporter la vie, organise-toi pour la mort¹⁵⁰¹ » ; c'est dans ce sens que l'auteure-narratrice affirme : « ce soir-là j'ai compris beaucoup de choses, par exemple que l'âme n'existait pas et que les hommes se racontaient beaucoup d'histoires pour rester debout devant la mort¹⁵⁰² ». Toutefois, cette programmation précoce d'un suicide à une date bien fixée a été perturbée par l'avènement de l'amour dans la vie de l'auteure-narratrice : « (...) je t'ai aimé tout de suite sans réfléchir à ma fin programmée depuis le jour de mes quinze ans (...) Quand on s'est mieux connus, c'est devenu un problème¹⁵⁰³ », car selon elle « le problème entre nous était de mon côté, c'était la date de mon suicide fixée le jour de mes trente ans¹⁵⁰⁴ ».

Rencontrer l'amour de sa vie, a remis en question l'intention de suicide chez l'auteure-narratrice et l'a projetée, de ce fait, dans un état de tiraillement entre la vie et la mort qui n'a fait qu'accroître son angoisse et sa dépression. Cependant, l'auteure-narratrice a pu apaiser ses tensions quand l'un des pôles d'opposition a cessé d'exister, celui de l'amour. En effet, quand son amant l'a quittée, la narratrice autodiégétique de *Folle* décide de mettre son plan de suicide à exécution, une intention qu'elle révèle justement vers la fin de son œuvre qu'elle conclut ainsi :

Cette lettre est mon cadavre, déjà, elle pourrit, elle exhale ses gaz. J'ai commencé à l'écrire au lendemain de mon avortement, il y a un mois.
Aujourd'hui ça fait exactement un an qu'on s'est rencontrés.
Demain, j'aurai trente ans¹⁵⁰⁵.

Si Arcan a choisi de programmer sa mort dès l'âge de quinze ans, pour des raisons qu'elle n'a pas révélées, après sa rupture avec son amant, elle décide d'en parler :

Les raisons de mourir ont varié selon les hommes qui sont entrés dans ma vie. Le jour de mes trente ans comme date limite a été fixé depuis longtemps mais les motifs ont bougé (...) je mourrai parce que, pour être aimée des autres, il m'aurait fallu sourire. Je mourrai pour démontrer que le sourire est une façon de s'économiser comme le sommeil (...) le sourire des gens tristes a toujours quelque chose de laborieux¹⁵⁰⁶.

¹⁵⁰¹ FREUD, S., *Essais de psychanalyse appliquée, op. cit.*, p.46.

¹⁵⁰² ARCAN, N., *Folle, op. cit.*, p.81.

¹⁵⁰³ *Ibid.*, p.7.

¹⁵⁰⁴ *Ibid.*, p.14.

¹⁵⁰⁵ *Ibid.*, p.205.

¹⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 144.

L'auteure-narratrice montre donc que le choix du suicide est, pour elle, une manière de donner des leçons aux autres, car ce sont les autres qui ont décidé que l'amour ne peut s'acquérir qu'avec la condition d'afficher son sourire, symbolisant sa joie. L'auteure-narratrice joue alors avec les oppositions joie/ tristesse, spontanéité/ labeur pour montrer que la notion de l'amour, chez elle, est basée sur un ressenti personnel soumis obligatoirement au crible du jugement des autres. L'accès à soi ne se fait alors qu'avec l'accord d'autrui, et être aimée suppose, par conséquent, manifester le comportement normé des amoureux et dessiner un grand sourire sur son visage. Arcan compare le sourire au sommeil, pour montrer que cette manifestation de joie n'est pas représentée de la même manière chez tout le monde et que sourire pourrait devenir, chez certains, une vraie torture et non pas une manifestation de plaisir. En effet, Lacan souligne qu'« au niveau de l'expérience des autres ... le sujet a à reconnaître ses désirs. Et s'ils ne sont pas reconnus, ils sont comme tels interdits, et c'est là que commence en effet le refoulement¹⁵⁰⁷ ». Le suicide serait alors chez Arcan une réponse aux interdits tant refoulés.

A l'instar de Delaume, la mort, par le biais du suicide chez Arcan, se manifeste comme l'ultime moyen de délivrance. Se donner la mort serait alors pour l'auteure-narratrice une manière de se révolter contre les normes sociales et contre le conformisme qui font de l'être humain un être conditionné et l'obligent à adopter des comportements qui ne sont pas obligatoirement compatibles avec ce qu'il ressent, ou ce qu'il pense. La pensée révoltée d'Arcan rappelle celle de Camus dans *L'Étranger*¹⁵⁰⁸, où Meursault a été condamné non pas parce qu'il a tué l'Arabe, mais aussi et surtout parce qu'il n'a pas pleuré sa mère conformément aux normes socioculturelles. L'absurdité de la vie, et la révolte contre le conformisme social sont ainsi au cœur de la réflexion dans *Folle*.

Le spacieux chez Arcan est ainsi un espace de négociation entre d'une part, une vie sans amour, contrôlée par le regard et le jugement de l'autre, et d'autre part entre la mort comme moyen de révolte et de délivrance.

Rappelons que le thème du suicide est également un thème très familier chez Delaume. En effet, dans *Dans ma maison sous terre*, Delaume en parle largement, et elle évoque par exemple ses treize tentatives de suicide :

¹⁵⁰⁷ LACAN, J., *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p42.

¹⁵⁰⁸ CAMUS, A., *L'étranger*, Paris, Gallimard, 1942.

Par treize fois, moi aussi j'ai entonné le chant de ma fin crochetée. Eventrée ma chanson à coup de somnifères et de benzodiazépines. Je l'ai trouvée si laide que l'on m'a réveillée. (...) Atropos a refusé de sortir les ciseaux, les lames restèrent suspens (sic), laissant l'effilochage perpétuer l'agonie. Je suis restée seule sur le lit d'hôpital. Dans ma tête aucun son, juste la goulante du vide, un vide qui palpait à m'en flanquer la trouille¹⁵⁰⁹.

Se donner la mort se présente, à cet effet, pour les deux auteures-narratrices, Nelly et Chloé, comme un principe salvateur et libérateur de tensions extrêmes provoquées par un vécu difficile à soutenir. C'est dans ce sens que Blanchot juge que la recherche « d'une juste mort » se manifeste quand « en dehors de tout système religieux ou moral, l'on est conduit à se demander s'il n'y pas une bonne ou mauvaise mort ¹⁵¹⁰ » ; cette recherche d'une mort salutaire s'impose de ce fait aux auteures-narratrices de *Folle* et de *Dans ma maison sous terre* comme une alternative impérieuse. Pourtant, en évoquant le suicide du personnage Louise, qui s'est tuée sous prétexte que son mari, Anatole Brunier, mort quarante-sept ans après elle, ne la comprenait pas, Théophile enseigne à la narratrice l'inutilité du suicide et l'amour de la vie, qui est en définitive le seul Dieu de ce guide, puisque dans le dialogue qu'il imagine, Saint-Pierre ne connaît pas Dieu¹⁵¹¹. En se tuant Louise s'est perdue et a annihilé toute chance de vivre un autre amour, avec Théophile, par exemple.

Chez Delaume comme chez Arcan, l'opposition entre la vie et la mort est une forme de contestation du réel représentant un vécu douloureux. Les deux autofictionnalistes choisissent toutefois de pencher vers le choix de la mort comme réponse à un désir personnel et résultat d'un positionnement subjectif face à soi et face aux autres. Toutefois, chez Delaume la mort n'est qu'un choix fictionnel, même si dans la vie réelle l'écrivaine a survécu à treize tentatives de suicide, tandis que chez Arcan la mort est un choix qu'elle mettra à exécution dans la vie réelle en 2009 et cela en se suicidant dans son appartement à Montréal.

II .3.c. Quand Eros l'emporte sur Thanatos chez Bachi

Contrairement, à Delaume et à Arcan, l'opposition entre la vie et la mort n'est pas représentée de la même manière chez Bachi. Il s'agit dans *Autoportrait avec Grenade* d'une lutte contre la mort au profit de la vie. L'auteur-narrateur manifeste donc une

¹⁵⁰⁹DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op.cit., p.103.

¹⁵¹⁰BLANCHOT, M., *L'espace littéraire*, op. cit., p.153.

¹⁵¹¹DELAUME, Ch., op. cit., p.181.

pulsion de vie qui l'emporte sur la pulsion de mort. En effet, le narrateur autodiégétique expose sa souffrance à cause d'une maladie rare qui le consume à feu doux et dont seulement la morphine pourrait arrêter la torture : « La douleur était si intense que je m'arrachais l'âme en beuglant comme un damné¹⁵¹² ». La douleur devient un vécu familier et quasiment mortel chez le protagoniste Salim, et qui l'emporte au quotidien au bord des ténèbres : « La douleur est effroyable. (...) Une forme d'agonie. Et qui se répète assez souvent¹⁵¹³ ».

L'auteur-narrateur vit, donc, sans cesse au seuil de la mort, la douleur intense vient à chaque fois pour le secouer et le préparer à l'inévitable : « Je suffoque. Je vais mourir¹⁵¹⁴ » ou encore : « Je suffoque. Mon cœur s'emballe. Je vais mourir. Je vais mourir¹⁵¹⁵ ». La mort est de ce fait une fatalité pour le protagoniste Salim, une fatalité qu'il redoute très fort, et cela se voit très clairement avec la répétition de l'expression « je vais mourir ». Malgré la souffrance insoutenable, l'auteur-narrateur d'*Autoportrait avec Grenade* ne perçoit pas, à la différence des auteures-narratrices de Delaume et Arcan, la mort comme un moyen de délivrance. La libération chez lui ne vient qu'au moment où on lui administre le calmant, c'est un moment d'apaisement et de retour à la vie : « Par bonheur un ami médecin, m'a administré une ampoule pleine de morphine. Je connus le ciel après l'enfer¹⁵¹⁶ ».

II.4. L'acculturation : espace de tensions

Bachi et Delaume mettent en scène dans leurs œuvres, des narrateurs souffrant d'une identité éclatée à cause de leur acculturation. Appartenant à deux pays et à deux cultures différentes, les protagonistes Salim et Chloé, vivent au cœur de tensions extrêmes et développent « un stress d'acculturation ».

Le « stress d'acculturation » renvoie à un état physiologique et psychique engendré par le processus d'adaptation à la situation vécue, et il « se manifeste par des problèmes de

¹⁵¹²BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.73.

¹⁵¹³*Ibid.*, p.65.

¹⁵¹⁴*Ibid.*, p.55.

¹⁵¹⁵*Ibid.*, p.63.

¹⁵¹⁶*Ibid.*, p.73-74. L'italique est de l'auteur.

santé mentale (confusion, dépression, angoisse, etc.), de marginalité (Stonquist, 1932), d'aliénation et des difficultés identitaires ¹⁵¹⁷».

Examinons de plus près ce phénomène de « stress d'acculturation » entraînant l'une des tensions qui instaure un espace particulier au sein de notre corpus autofictionnel.

II.4. a. L'Algérie et la France : les deux revers d'une identité éclatée

Salim Bachi a vécu son enfance et une partie de sa jeunesse en Algérie et ce n'est que pendant la décennie noire qu'il part en France où il connaît le succès et la consécration avec la publication de son premier roman *Le Chien d'Ulysse*. Vivre loin de son pays natal, quoique bien intégré dans le pays d'accueil, n'empêche pas Bachi de se sentir étranger :

Comment rendre au fil de la plume, les impressions qui traversent l'esprit d'un étranger ? Je l'ai toujours été pourtant, étranger. Etranger en son pays, comme le dit si bien Villon, étranger en France où je vis depuis huit ans, étranger à moi-même enfin, me comprenant peu, m'interrogeant trop ¹⁵¹⁸.

Gide était tuberculeux et soignait ses poumons en Algérie (...) Sacré Gide ! J'aime ton journal pour la beauté des évocations que tu fais de mon pays ¹⁵¹⁹.

L'opposition dans ce cas de figure s'installe entre le narrateur, l'Algérie, pays natal, la France, pays d'accueil, et lui-même.

Nous remarquons que Bachi enchaîne et combine *vouloir* et *ne pas pouvoir* qui crée chez lui un sentiment de malaise accru le torturant à l'extrême. C'est un combat qu'il vit avec sa conscience et son écriture.

Nous pouvons constater que les crises de Bachi sont d'ordre professionnel, affectif, identitaire et sanitaire ; sa réflexion sur son statut d'écrivain et ses rapports avec sa propre entreprise d'écriture a été exposée à maintes reprises dans son récit, un rapport qu'il présente comme passionnant, épuisant et source d'anxiété.

Le spacieux est dans ce sens un lieu qui fait triompher la lettre, le verbe et la chaîne d'oppositions se montre plus accentuée au niveau scriptural. En effet, Salim Bachi sème dans son texte des éléments de nature très contradictoire : registres de langue, emprunts à

¹⁵¹⁷ BERRY, J.W., « Processus d'acculturation et adaptation », art. en ligne : Perso.wanadoo.fr/chevrel/berry.html (consulté le 10.07.2015).

¹⁵¹⁸ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p. 16.

¹⁵¹⁹ *Ibid.*, p.29.

la langue espagnole, insertion de chansons, de poèmes, blancs laissés sciemment etc. Bachi, avec ce genre de procédés, refuse l'écriture linéaire et situe plutôt *Autoportrait avec Grenade* dans l'écriture labyrinthique.

Le spacieux chez Salim Bachi est avant tout un labyrinthe qui représente non pas un lieu de perte mais plutôt une échappatoire de crise, un lieu de rêve, de délire et d'hallucinations, mais aussi et surtout un lieu de réalité humaine bien complexe.

Les oppositions et les contraintes vécues par le protagoniste d'*Autoportrait avec Grenade* se dissipent vers la fin du roman car un soulagement mystérieux et peut-être même provisoire, envahit Salim. Le spacieux représente donc le lieu de dislocation des oppositions et des tensions qui a permis à Salim de s'explorer et de remettre parfois le couteau dans la plaie pour mieux panser ses maux. Le spacieux est de ce fait un espace propice où le moi se donne en un spectacle en liberté et s'arrache les masques et les fards pour une meilleure reconstruction de soi.

II.4. b. Entre Beyrouth et la France : la quête des origines

A l'instar de Bachi, Delaume a vécu une acculturation en étant écartelée entre deux pays : Beyrouth, le pays d'origine de son père (Selim Abdallah), où elle a vécu pendant sept ans sous l'identité de Nathalie Abdallah, et la France pays d'origine de sa mère, Soasick, et son pays d'accueil où elle vit toujours sous l'identité de Nathalie Dalain. Ayant de ce fait une identité métissée, Delaume, souffrant d'un déchirement identitaire, évoque dans son roman le regard stéréotypé développé par la famille maternelle, qui dénigrait tout lien avec les origines arabes de leur gendre Selim Abdallah :

Sélim Abdallah (...) jusqu'à mes sept ans Sylvain était encore Selim. Ma mère en éprouvait une honte, alors elle l'appelait Sacha. Théophile me demande si par hasard tout ça n'aurait pas contribué à perturber ma construction identitaire. Je réponds qu'au contraire mon père m'aura appris que l'on peut s'incarner dans bien des personnages¹⁵²⁰.

Malgré la distance, l'auteure-narratrice tente de construire son identité en se référant naturellement aux origines de son père :

Longtemps j'ai été plus qu'incapable de voir dans les Abdallah autre chose que le berceau de mon foutu bourreau. Les Abdallah étaient une terre, escarpée et dangereuse, hébergeant tout un peuple ayant le goût du sang. Il m'a fallu du

¹⁵²⁰DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p. 47.

temps, une conscience politique et des renseignements pour saisir les enjeux de cet étrange lignage. Quand la grand-mère m'a transmis la *bonne nouvelle*, j'en tirais une fierté, de cette famille paternelle, je l'avais intégrée, elle faisait partie de moi. C'était quelque part comme une réparation. Mon père était cinglé mais ses frères activistes, physiquement engagés, c'était toujours ça de pris. Elle m'arrachait à eux, subitement, *la bonne nouvelle*. Je ne perdais pas qu'un père, je perdais une histoire greffée à chaque chapitre composant mon soma. Je n'ai plus de contours, à cause de la grand-mère, je suis, ne suis plus que du flou. Un flou moite et obscur, une masse d'antimatière¹⁵²¹.

La nouvelle de l'illégitimité du personnage Chloé a donc aboli cette origine qui a constitué son identité qui était certes difficile à accepter, mais qui a fini par devenir un pilier principal de son existence. L'auteure-narratrice a cherché alors à comprendre la réaction de son prétendu père à sa naissance :

Selim a dû mentir, dire qu'il voyait Soazick depuis au moins le printemps pour devant tous rester digne quand a surgi l'enfant. (...) je dois me dépouiller avec mes inconnues, cesser de reconstituer ce que je ne peux pas. Ce n'est pas facile : je ne sais pas qui je suis¹⁵²².

La quête de l'origine a toujours été un point nodal de la vie de l'auteure-narratrice. La recherche de sens et le désir de découvrir la vérité de son histoire, pousse la protagoniste de *Dans ma maison sous terre* à chercher dans le discours de son prétendu géniteur une bribe d'espoir lui fixant son identité, elle se rappelle alors qu'il l'appelait l'enfant et la battait sans raison.

Le spacieux chez Delaume n'est pas alors un entre deux mais plutôt un effet d'un espacement entre trois identité : arabe(Beyrouth), française (la France) et l'inconnu. Elle récuse alors sa castration avec un Autre pluriel dans un espace qui témoigne de sa forclusion identitaire, et elle choisit le cimetière pour exécuter son procès post-mortem.

II.5. Le spacieux : lieu de conjectures et d'accusations

La narratrice autodiégétique de *Dans ma maison sous terre* se lance dans une quête de vérité au sein d'un cimetière se situant dans une zone inconnue et elle se trouve alors face à une opposition qui s'impose d'elle-même : Vérité ou mensonge. L'auteure-narratrice s'adresse aux morts et les affronte afin de trouver des réponses au sujet de son identité. Cependant, une question hante ses pensées : son père était-il au courant qu'elle n'est pas sa vraie fille ? De plus, ce qui la dérange et la ronge davantage ce sont les mensonges, les

¹⁵²¹*Ibid.*, p. 101-102.

¹⁵²²*Ibid.*, p. 101-102.

secrets de famille, des évidences qui une fois qu'on les touche font tout basculer, affectant ainsi les piliers de l'identité. Les souvenirs de Chloé sont alors scrutés avec une âme poignardée mais qui recherche la vérité à travers des détails autrefois considérés futiles :

Peut-être le savait-il, me susurre Théophile, même avant le mariage, ou alors peu après. Peut-être l'acceptait-il, l'avait-il accepté, bien avant le mariage ou au pire peu après. Des histoires comme la vôtre, on en croise tous les jours. Il n'y a pas de quoi vous mettre dans cet état, me rassure Théophile pendant que je vomis¹⁵²³.

Plusieurs questions hantent son esprit au sujet de son père : peut-être qu'il n'était pas violent ni schizophrène, peut-être a-t-il tué sa femme parce qu'il venait d'apprendre la vérité ? Ou parce qu'elle comptait le quitter ? Pourquoi battait-il souvent sa fille qu'il a toujours appelée l'enfant ? :

La question c'est : est ce qu'il savait. (...) est ce qu'il savait et depuis quand. *Ton père n'est pas ton vrai père* était-il au courant. Et dans ce cas quel était le deal. Car bien sûr il y en avait un, quand bien même un accord tacite (...) la question reste : est-ce qu'il savait. Entrait-il dans un jeu fomenté par la mère ou était-il comme moi juste manipulé¹⁵²⁴.

(...) il ne voulait pas d'une fille, il ne voulait pas de moi, mais je n'étais pas de lui (...) Est-ce qu'il était au fait, je n'en sais rien du tout. Vous ne le saurez jamais, me chuchote Théophile¹⁵²⁵.

La question reste : est ce qu'il savait. Entrait-il dans un jeu fomenté par la mère ou était-il comme moi juste manipulé¹⁵²⁶.

Les questions ne cessent de tarauder l'esprit de l'auteure-narratrice qui au sein d'un monologue propose plusieurs hypothèses pour justifier son drame familial, d'ailleurs elle intitule un chapitre de son roman « Une femme, deux hommes, 666 possibilités ». Le texte de Delaume devient alors un espace des possibles, de l'inconnu et des interrogations.

Par ailleurs, cette souffrance d'apprendre que son identité n'était qu'un mensonge réveille en elle un désir de vengeance folle qui ne peut s'assouvir qu'avec une tuerie scripturale, un déterrement collectif des membres de la famille (des comploteurs) et un affrontement avec la Vérité : « Je suis née d'une fiction qui s'est très mal finie. Je suis née d'un brouillon qui m'entrave et me nuit. Je conspire à écrire ma propre narration. Mais les

¹⁵²³DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.68.

¹⁵²⁴*Ibid.*, p.76.

¹⁵²⁵*Ibid.*, p. 78.

¹⁵²⁶*Ibid.*, p.77.

syllabes éraflent, l'italique creuse en moi. *Ton père n'est pas ton père et ton père ne l'sait pas*¹⁵²⁷ ». Ce mal semble ne pas pouvoir s'apaiser :

Sur la paroi de mon cerveau, la sueur glisse, une honte au rabais. Plus je réfléchis au-dedans plus je me sens graine de fatum, pourriture au creux du ventre, le témoin licencieux d'une ironie tragique qui ferait de moi l'innocent coupable. Fruit de la guigne et du travail d'un homme. Je suis la plaie de ma famille. Je refuse de cicatriser¹⁵²⁸.

La vengeance de la narratrice n'épargne pas également sa mère car, pour elle, elle fait partie du complot :

Ma mère n'était pas que victime. [...] C'est aussi celle qui fait chanter à sa fille et son mari la genèse de leur piètre famille. Elle devient comme l'initiatrice de son propre malheur détricoté maille à l'envers maille à l'endroit filer la laine et puis voilà *Ton père n'est pas ton père et ton père ne l'sait pas*¹⁵²⁹.

La parole de ma mère *Ton père n'est pas ton père*, la parole de ma mère *À Trinidad vivait une famille*, Trinidad = Trinité = le père, la mère, le géniteur. C'est ma mère que je veux tuer¹⁵³⁰.

A travers l'utilisation de l'italique l'auteure-narratrice pointe du doigt le mal qui creuse dans son âme comme un refrain qui la harcèle sans cesse : « *Ton père n'est pas ton père* ». La mère de la protagoniste est représentée comme « l'initiatrice » du malheur familial, et c'est celle qui a tissé tout le mensonge qui a mené au drame, et c'est pour cette raison que la narratrice autodiégétique change de cible pour son projet meurtrier en remplaçant sa grand-mère par sa mère.

La fiction chez Delaume est donc un vécu intérieur mais très dur à supporter. L'écriture autofictionnelle, avec toute sa spécificité d'hybridité labyrinthique, dérange donc la narratrice et envisage un déroulement du récit hors mental tel que le suggère le spacieux derridien. Le spacieux autofictionnel semble rendre justice à une Chloé trahie et blessée, c'est le lieu idéal pour un procès post-mortem, une confrontation avec le moi tourmenté et les voix des morts.

¹⁵²⁷ *Ibid.*, p. 69.

¹⁵²⁸ *Ibid.*, p. 87.

¹⁵²⁹ *Ibid.*, p. 77.

¹⁵³⁰ *Ibid.*, p. 201.

II .6. Quand l'amour se croise avec le destin

Nous avons vu plus haut qu'*Autoportrait avec Grenade* est un espace où se déclenchent plusieurs oppositions qui taraudent l'auteur-narrateur à la recherche d'une issue. Dans ce cas de figure, l'opposition est d'ordre affectif et psychologique. En effet, Bachi exprime son tiraillement entre le fait, d'une part, de vouloir continuer à vivre avec sa femme et d'autre part celui de ne plus ressentir de l'amour pour elle :

Lors d'un appel téléphonique, l'auteur-narrateur tente de convaincre sa femme de ne pas le quitter :

- (...)Ne me quitte pas
- (...)Que vais-je faire sans toi ? je ne peux vivre sans toi.
- Tire-toi une balle
- ...ne m'appelle plus jamais¹⁵³¹.

Bachi se confie à son éditeur au sujet de sa séparation :

- (...) Je n'aime plus ma femme. je ne m'aime plus. J'ai envie de crever (...) Je ne lui fais plus confiance. J'ai raté quelque chose avec elle. Je l'ai ratée. Nos vies divergent à présent¹⁵³².

Plus loin transporté à l'hôpital, et croyant qu'il agonisait, Salim revoit Hocine et lui avoue :

- Je l'aimais, comprends-tu ?
- Tu l'aimes toujours.
- J'aimais sa peau. Sa peau d'ambre. Le son de sa voix. Sa démarche chaloupée, cheveux cascadants¹⁵³³.

L'amour est un sentiment très réconfortant donnant de l'inspiration aux écrivains et aux poètes, mais le chagrin d'amour est encore un sentiment plus intense, c'est un vécu insupportable dont on ne peut nier l'impact sur l'inspiration de l'écrivain et sur ses performances scripturales. Bachi connaît avec le divorce une rupture sentimentale très douloureuse, qui perturbe ses idées et ses projets d'écrivain et c'est dans son récit autofictionnel *Autoportrait avec Grenade* qu'il extériorise avec transparence ses émois et ses peines.

La douleur peut ainsi entraver la passion d'écriture chez un écrivain, nous citons à titre d'exemple Doubrovsky qui peine à écrire à la suite du décès de sa femme :

¹⁵³¹ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.22.

¹⁵³² *Ibid.*, p. 28.

¹⁵³³ *Ibid.*, p.54.

Comment voulez-vous que je raconte. L'impossible, l'impensable. (...) Comment voulez-vous que j'écrive. Cela ne fait même pas un mois. Je suis une plaie béante. Chaque mot m'arrache des larmes. M'asseoir à ma machine est un supplice. Lorsque j'essaie de raconter, la douleur se concentre, elle me lancine, elle me tenaille, encore plus aiguë. Je ne veux pas, je ne peux pas continuer¹⁵³⁴.

Chez Bachi, plusieurs éléments se sont réunis pour créer une opacité face à l'entreprise d'écriture : la maladie, le divorce et l'écriture d'un nouveau roman.

II .7. Le spacieux comme exécutoire des représentations

L'écriture d'Arcan puise son originalité dans les paradoxes, elle est à la fois fervente et glaciale, destructrice et reconstituante, hallucinante et lucide ; elle est également une écriture nourrie de stéréotypes très féministes. La narratrice de *Folle* est très dure avec elle-même, elle s'interpelle et s'évalue sans cesse à travers les normes sociales, le regard de l'autre (notamment masculin) et les stéréotypes sociaux, plusieurs oppositions voire contradictions émanent alors de cette évaluation cruelle de soi.

II .7.a. Le français du Québec et le français de France : le moi face à l'autre

L'amant de l'auteure-narratrice est un journaliste français, et c'est justement cette spécificité d'homme étranger, et surtout d'homme français de souche, qui était l'un des attraits de son amour, elle l'exprime ainsi dans son roman : « Aujourd'hui je sais que je t'ai aimé à cause de ton accent de Français où s'entendait la race des poètes et des penseurs venus de l'autre côté du monde pour remplir nos écoles (...) cet accent qui te séparait de tout le monde, des Québécois comme des Français¹⁵³⁵ ». Nelly explique alors que le contact avec son amant nourrit chez elle un sentiment contradictoire : d'une part, celui de l'admiration étant donné que l'accent de son amant renvoie à un héritage historique auquel elle s'identifie, et d'autre part, il lui rappelle sans cesse la situation du québécois colonisé et méprisé :

Malgré ton accent de Français, tu parlais le québécois plus encore que les québécois, n'étant pas né ici tu ne portais pas la honte. D'être méprisé par la masse des anglais et objet de moquerie des « Français de France » comme on dit ici pour doubler la distance, pour laisser au Français la paternité du français,

¹⁵³⁴ DOUBROVSKY, S., *Le livre brisé*, op. cit., p. 453.

¹⁵³⁵ ARCAN, N., *Folle*, op. cit., p.8.

restait pour toi une abstraction. D'ailleurs à n'importe quel moment tu pouvais retourner dans ton pays d'origine, ça te faisait aimer le Québec¹⁵³⁶.

Éprise de son amant, l'auteure-narratrice ne peut s'empêcher pourtant d'envier son statut d'étranger au Québec :

Tu parlais ma langue en sachant que tu ne connaîtrais jamais l'opprobre où vivent les colonisés, en sachant aussi que l'assimilation n'atteindrait jamais les couches profondes de ta personne, et que ton pays d'origine te protégerait à jamais du besoin d'être reconnu¹⁵³⁷.

Perturbée par cette situation contradictoire, l'auteure-narratrice n'éprouve aucun plaisir, par exemple, quand son amant tente d'apprendre le québécois, mais elle ressent plutôt un sentiment de malaise : « Tu disais plotte, slut, slack, fun, pitoune, se crosser, tu disais t'en crisser, tu me renvoyais tous ces mots que j'avais mis des années à désapprendre, par exemple tu disais avoir une blonde et non avoir une copine ou une petite amie¹⁵³⁸ ». Entendre du québécois prononcé par son amant, représente chez la protagoniste, une sorte de reflet de l'image de soi à travers la parole de l'autre et c'est pour cette raison qu'elle utilise l'expression « tu me renvoyais tous ces mots » pour exprimer cet effet-miroir. Nous constatons donc que la représentation de soi chez la narratrice est péjorative, entraînant de ce fait une négation de sa propre subjectivité et donc un rejet identitaire.

La représentation de soi chez la protagoniste de *Folle* renforce l'idée que le moi n'est défini que dans une inéluctable dualité entre l'être et l'altérité. Cette vision est néanmoins subjective puisqu'elle repose sur une conception intérieure de l'existence de l'autre qui suscite une inévitable interaction entre les deux pôles (le moi et l'autre) et rejette toute forme d'exclusion. L'autre est ainsi un élément essentiel dans la construction identitaire de l'être, et la différence ne fait que renseigner l'individu sur ses torts ou ses atouts. Cependant, se construire face et grâce à l'autre acquiert une dimension délicate chez l'individu quand il s'agit du bien aimé ; en effet, le sentiment d'amour qui, par définition adhère à une fusion figurative entre les identités des deux amoureux, entraîne une représentation perturbée car étant aliénées en amour, les identités tendent à se confondre. Dans le cas de l'auteure-narratrice et son amant, la différence a été intériorisée différemment par les deux pôles : l'amant tente de se rapprocher de la narratrice en adoptant un trait culturel de son univers, en l'occurrence, le parler québécois et son accent.

¹⁵³⁶ *Ibid.*, p. 34-35.

¹⁵³⁷ *Ibid.*, p.35.

¹⁵³⁸ *Ibid.*, p.35.

Or, Nelly perçoit cette initiative comme rappel de sa différence, et cette vision non compatible avec son amant ne fait qu'élargir le fossé entre eux. La perception de la différence chez l'auteure-narratrice est, de ce fait, sujet de malentendus communicationnels, parce que l'autre (son amant), perçu comme une âme-sœur ou un double de soi, devrait inéluctablement refléter l'image qu'elle s'est créée d'elle-même, et où l'accent québécois devait disparaître pour masquer un passé et un présent de l'individu québécois souvent « objet de moquerie », d'où l'utilisation des expressions « l'opprobre où vivent les colonisés » et « tous ces mots que j'avais mis des années à désapprendre ».

Par conséquent, l'autre est aussi soumis aux exigences de la perception subjective du moi, il est de ce fait, un construit subjectif et culturel, « l'autre n'est pas un concept constant, inaltérable ou invariable, mais une construction idéologique, sociale et discursive sujette à de profondes modifications selon le contexte ¹⁵³⁹ ». Dans le contexte de *Folle*, l'autre est pluriel, il est à la fois l'amant, le regard masculin, la société et parfois même le corps de l'auteure-narratrice. En outre, l'autre est l'image ou les images de soi modelées au contact de la différence, toutefois la protagoniste de *Folle* a pour point de départ l'union (représentée par la relation amoureuse) et non pas la différence, et c'est sa propre image dévalorisée qui s'imposera comme élément d'écart entre son amant et elle. L'image qu'on se fait de soi ou de l'autre est ainsi révélatrice d'un construit socioculturel que la personne intériorise inconsciemment mais qui déterminera son comportement et son idéologie comme le souligne à juste titre Daniel-Henri Pageaux : « L'image conduit à des carrefours problématiques où elle apparaît comme un révélateur particulièrement éclairant des fonctionnements d'une société dans son idéologie, (...) dans son système littéraire (...) et dans son imaginaire social ¹⁵⁴⁰ ».

L'opposition français de France/ français du Québec, est une forme de remise en question de l'image de soi chez l'auteure-narratrice face au statut social privilégié de son amant. La confrontation du moi et de l'autre est ainsi au cœur de l'écriture arcanienne. En effet, l'identité de l'auteure-narratrice est définie avant tout vis-à-vis de l'autre, c'est-à-dire que la construction et/ou la reconstruction de soi chez l'auteure-narratrice se fait à travers le regard d'autrui et surtout à travers la confrontation de leurs images respectives. Cette

¹⁵³⁹ PATERSON, J., *Figures de l'autre*, op. cit., p.23.

¹⁵⁴⁰ PAGEAUX, D.-H., *La littérature Générale et Comparée*, Paris, Armand Colin, Coll. Cursus, 1994, p. 60.

opposition génère inconsciemment une tension qui déstabilise le psychisme de la protagoniste de *Folle* et contribue dans la création d'un spacieux favorisant une amplification des tensions, mais toujours dans un but de les disloquer par la suite.

II .7.b. L'antagonisme brune/ blonde et l'identité hystérique

Si chacun de nous dessinait son propre corps sous la dictée de son regard intérieur, on obtiendrait une belle galerie de monstres !¹⁵⁴¹

Folle pourrait s'appeler aussi le roman des stéréotypes féministes puisqu'en effet l'auteure-narratrice y dévoile un discours très stéréotypé d'une jeune femme folle amoureuse et jalouse. L'un des stéréotypes qui apparaît d'une manière insistante dans le roman est celui de l'opposition entre la brune et la blonde. En effet, Nelly développe une sorte d'obsession en comparant sans cesse la blonde et la brune, notamment quand elle apprend que son amant n'a aimé, avant elle, que des brunes :

Avant moi tu n'avais connu que des brunes. Avant j'en étais pas sûre mais aujourd'hui je sais que ma blondeur plaquée tous les mois sur mes cheveux châtain a joué un rôle dans ton amour qui ne savait plus où se mettre après six mois d'histoire et qui est retourné aux femmes de tes souvenirs (...) Mais le mystère de ton amour reste entier parce que je n'étais pas brune¹⁵⁴².

Être blonde ne distingue pas seulement l'auteure-narratrice dans la vie amoureuse de son amant mais, selon elle, le qualificatif « blonde » affecte surtout l'imaginaire collectif québécois :

Personne ici ne m'a jamais expliqué pourquoi au Québec toutes les petites amies sont des blondes, sans doute qu'il y eût jadis une époque de suprématie des blondes sur les brunes comme celle des Blanches sur les Noires (...). Je me demande si un jour au Québec les blondes se feront massivement teindre les cheveux en brun, je me demande aussi à quel moment les Québécois en auront assez de dire ma blonde pour désigner celle qu'ils aiment, à quel moment ils s'apercevront que les brunes sont bien souvent les plus belles¹⁵⁴³.

C'est l'aspect social du stéréotype de l'opposition brune/ blonde qui déstabilise la représentation de l'image de soi chez l'auteure-narratrice. La citation ci-dessous montre

¹⁵⁴¹ MILLET, C., *La vie sexuelle de Catherine M*, Précédé de *Pourquoi et comment*, Paris, Éditions Points, 2002, p. 189.

¹⁵⁴² ARCAN, N., *Folle*, op. cit., p.20-21.

¹⁵⁴³ *Ibid.*, p.35.

que la narratrice dévalorise sa propre image en tant que « blonde » en affirmant que la beauté est liée systématiquement aux brunes.

Le discours de Nelly dévoile un complexe qu'elle a développé face aux brunes, un complexe qui est renforcé en raison du regard social représenté essentiellement par l'avis masculin : « une blonde même belle ne fait pas le poids devant un homme qui a besoin de la chaleur collectivement admise d'une brune¹⁵⁴⁴ ». Complexée et jalouse, Nelly parsème son roman de réflexions très stéréotypées sur l'opposition brune / blonde et elle en fait son obsession :

Mais les brunes pourrais-tu me dire ne méritent pas tant d'efforts de ma part parce que au Bily Kun où on sortait chaque vendredi, tu regardais les blondes autant que les autres et même plus parce que leurs têtes à peau claire formaient des points de repère dans l'obscurité du bar¹⁵⁴⁵.

Le stéréotype lié au corps féminin est à, cet effet, un thème omniprésent dans *Folle*. L'auteure-narratrice est incapable de se définir au-delà du regard masculin, elle est alors un peu soulagée quand son amant lui livre sa vision sur la différence entre les brunes et les blondes :

Tu m'as dit un vendredi que, du haut de tes six pieds tu pouvais constater que les blondes restaient immobiles alors que les brunes ne tenaient pas en place, tu m'as dit que c'était parce que les blondes n'avaient pas besoin de bouger pour être vues alors que les brunes devaient jouer des coudes pour tomber dans le regard des hommes¹⁵⁴⁶.

L'antagonisme blonde/brune émane du désir de l'auteure-narratrice de rester au centre du désir de son amant en cherchant le caractère physique féminin dominant qui séduit les hommes. La protagoniste de *Folle* semble donc totalement soumise aux stéréotypes du genre¹⁵⁴⁷ qui répertorient l'univers masculin /féminin en catégories stéréotypées : dominant/ dominé et désirant/ désiré. Etant blonde, ce caractère physique du corps féminin qui est généralement dévalorisé dans l'univers du désir masculin - phénomène causé par l'ampleur des stéréotypes-, déstabilise la représentation de soi chez l'auteure-narratrice qui perd confiance en soi et devient obsessionnellement jalouse.

¹⁵⁴⁴ *Ibid.*, p.22.

¹⁵⁴⁵ *Ibid.*, p.22.

¹⁵⁴⁶ *Ibid.*, p.22.

¹⁵⁴⁷ Nous avons approché cet aspect de stéréotypes de genre en détail dans la deuxième partie.

Lacan tente d'expliquer ce phénomène en avançant que l'identité féminine cherche à se construire auprès de la validation symbolique masculine en tant que telle, parce qu'inconsciemment ce manque féminin est celui du manque du phallus intériorisé depuis l'enfance chez la femme : « le fait qu'elle s'exhibe et se propose comme objet du désir, l'identifie de façon latente et secrète au phallus, et situe son être de sujet comme phallus désiré, signifiant du désir de l'Autre¹⁵⁴⁸ ». Chez l'auteure-narratrice n'être pas brune est un caractère manquant à la féminité désirée par l'homme, et son discours sur l'antagonisme blonde/ brune, qui revient comme un leitmotiv ponctuer la narration se représente comme un refus du féminin manquant. L'amour a donc transformé l'auteure-narratrice en une femme hystérique ayant une seule aspiration, celle de se présenter sous sa forme féminine la plus idéale devant l'homme, dans ce sens Alexandra Olivero-Alvarez explique :

L'hystérique ne cherche pas à devenir une femme, mais plutôt à obtenir de l'homme un savoir sur cette question sans cesse déployée. Et pour cela, elle en passe par celui qui saurait lui dire ce qu'est La Femme, la vraie, qui susciterait le désir de tout homme. Si l'hystérique s'assure une identité, c'est une identité bien plus masculine que féminine, en s'identifiant à une double figure masculine : celle de l'homme impuissant, et celle, sous-tendue par cette dernière, de l'homme idéal, imaginaire, qui saurait dévoiler La Femme¹⁵⁴⁹.

La protagoniste de *Folle* tente donc d'atteindre un idéal féminin validé par le regard masculin, et cela en remodelant son corps au moyen de la chirurgie esthétique au risque de ne plus se reconnaître : « (...) J'en ai assez de ses manœuvres de séduction de laboratoire qui ont trop souvent eu ma peau¹⁵⁵⁰ ». Le discours stéréotypé et hystérique de l'auteure-narratrice dévoile une identité extrêmement fragile qui se cache derrière une aspiration à une image féminine exempte de tout manque, et donc ouvrant le droit à une validation symbolique, et c'est bien cela qu'exige le personnage Nelly de son amant.

Cependant, la validation symbolique de l'identité féminine, chez notamment la femme hystérique, ne peut se faire que par le biais d'un homme idéalisé, représenté souvent sous l'image du bien-aimé : « A ton accent s'est ajoutée autre chose, sans doute tes six pieds, tes mains de géant ou tes yeux si noirs que personne n'a jamais pu en voir la pupille¹⁵⁵¹ », ou

¹⁵⁴⁸ LACAN, J. *Les formations de l'inconscient*, Le séminaire, livre V, Paris, Seuil, [1957-58] 1998, p. 350.

¹⁵⁴⁹ OLIVERO-ALVAREZ, A., « Les formes contemporaines de l'identité féminine, entre déboires et utopies », *Sciences-Croisées*, n°2-1 : L'identité, art. en ligne : <https://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=7&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwi7r4qVq-SAhWKshQKHUh9BVkQFgg5MAY&url=http%3A%2F%2Fsciences-croisees.com%2FN2-3%2Foliveroalvarez.pdf&usq=AFQjCNF011xT7RXZnplf4ZuixlkcWQKzEg&bvm=bv.150729734,bs.2,d.ZGg> (consulté le 12-03-2014).

¹⁵⁵⁰ ARCAN, N., *Folle*, op. cit., p.22.

¹⁵⁵¹ *Ibid.*, p.9.

encore : « ta démarche immense qui ouvre son propre chemin dans la foule des piétons qui n'ont d'autre choix que de laisser passer ta masse en descendant du trottoir et en se protégeant le visage des rafales de vent sorties de tes pas¹⁵⁵² ». Dans un jeu de miroitement, la protagoniste Nelly, aspire à atteindre l'idéal exempte de tout manque, en soi comme chez le partenaire.

L'auteure-narratrice de *Folle* construit de ce fait son identité face à l'autre dans un mouvement de morcellement, c'est-à-dire que sa représentation de sa propre identité se projette dans le reflet de certains aspects de l'autre sélectionnés et intégrés à son imaginaire. Dans ce sens, Lacan écrit : « l'hystérique a toutes sortes de difficultés avec son imaginaire, ici représenté par l'image de l'autre, et (...) elle est susceptible d'y voir se produire des effets de morcelage, diverses désintégrations, qui sont ce qui lui sert dans son symptôme¹⁵⁵³ ».

Le discours stéréotypé de l'auteure-narratrice est ainsi un révélateur d'une identité sans repères, soumise à l'idéologie culturelle de son milieu et entachée de zones d'ombre d'un manque tant refoulé.

Conclusion

Le spacieux dans notre corpus représente d'abord une chaîne de tensions constantes entre la narration de l'objet et l'auto-narration du sujet. Les auteurs narrateurs enchaînent des oppositions de nature différente qui s'accroissent au fur et à mesure de l'écriture dans un mouvement d'écriture hors de soi afin de saisir une image de soi compatible avec leur imaginaire. Le spacieux témoigne d'un malaise qui accompagne nos auteurs dans leur découverte de soi.

Contrairement aux autobiographes qui aspirent à maîtriser l'espace par la transparence d'une parole chaleureuse et régénératrice, nos trois autofictionnalistes joueraient de l'excès de signifiant qui ouvrirait l'espace et le mettrait en mouvement dans un univers mental, hors de l'esprit comme l'écrit Derrida « le monde mental est déjà une scène, le dedans de la *mens*¹⁵⁵⁴ ». Le spacieux est à cet effet le mouvement dynamique de la fiction, il forme une scène régie par l'auto-analyse qui fouille au cœur d'une crise.

¹⁵⁵² *Ibid.*, p.26.

¹⁵⁵³ LACAN, J. *Les formations de l'inconscient*, op. cit., p.389.

¹⁵⁵⁴ DERIIDA, J., *La dissémination*, op. cit., p.288.

Chapitre II :
L'espace
autofictionnel : vue
bachelardienne

Chapitre II : L'espace autofictionnel : vue bachelardienne

Introduction

Dans *La poétique de l'espace*¹⁵⁵⁵, Gaston Bachelard approche l'espace en le situant dans le cadre de la *topophilie*. Il explique plus clairement son entreprise :

Nous voulons examiner, en effet, des images bien simples, les images de *l'espace heureux*. Nos enquêtes mériteraient, dans cette orientation, le nom de *topophilie*. Elles visent à déterminer la valeur humaine des espaces de possession, des espaces défendus contre des forces adverses, des espaces aimés. [...] L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination¹⁵⁵⁶.

L'espace chez Bachelard est donc certes une image ou une représentation qui relève de l'imaginaire mais surtout une image bien chargée d'un vécu avec toute sa particularité complexe. Approcher l'espace ou faire de « la topo-analyse¹⁵⁵⁷ » serait, selon lui, « l'étude psychologique systématique des sites de notre vie intime¹⁵⁵⁸ ». Toutefois, Bachelard rattache la puissance de l'image poétique à la créativité de l'homme ; « par cette créativité, la conscience imaginante se trouve être, très simplement mais très purement, une origine. C'est à dégager cette valeur d'origine de diverses images poétiques que doit s'attacher, dans une étude de l'imagination, une phénoménologie de l'imagination poétique¹⁵⁵⁹ ». L'imagination dans *La poétique de l'espace* est considérée comme « (...) puissance majeure de la nature humaine. [...] L'imagination, dans ses vives actions, nous détache à la fois du passé et de la réalité. Elle ouvre sur l'avenir¹⁵⁶⁰ ».

Le travail que propose Bachelard rattache l'espace à une conscience d'origine qui détermine les limites évanescences d'une représentation spatiale oscillant entre l'immensité de l'intime et la grandeur d'un extérieur. Un autre point qui conditionne ce va-et-vient entre l'abstrait et le concret est celui de la mémoire qui privilégie l'espace au détriment du temps, comme le souligne Bachelard : « l'espace est tout, car le temps n'anime plus la

¹⁵⁵⁵BACHELARD, G., *La poétique de l'espace*, op. cit.

¹⁵⁵⁶*Ibid.*, p.17.

¹⁵⁵⁷*Ibid.*, p.27.

¹⁵⁵⁸*Ibid.*, p.27.

¹⁵⁵⁹*Ibid.*, p. 8.

¹⁵⁶⁰*Ibid.*, p. 16.

mémoire. [...] Plus urgente que la détermination des dates est, pour la connaissance de l'intimité, la localisation dans les espaces de notre intimité¹⁵⁶¹». Mais comment cerner l'immensité d'une intimité ? Car tout simplement « elle est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie refrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude¹⁵⁶²». L'idée de l'immensité intime n'effraye pas Bachelard, tout au contraire, il la considère comme étant une intensité révélatrice, « une intensité d'être, l'intensité d'un être qui se développe dans une vaste perspective d'immensité intime¹⁵⁶³ ». Bachelard insiste sur l'idée de la complémentarité et de la coexistence nécessaire des deux espaces, intime et extérieur : « sans cesse les deux espaces, l'espace intime et l'espace extérieur viennent, si l'on ose dire, s'encourager dans leur croissance.¹⁵⁶⁴ »

Gaston Bachelard est un chercheur de l'inconscient, à l'écoute d'« une image poétique nouvelle et d'un archétype dormant au fond de l'inconscient¹⁵⁶⁵ ». Il explique ainsi la spécificité de sa poétique : « L'image poétique n'est pas soumise à une poussée. Elle n'est pas l'écho d'un passé. C'est plutôt l'inverse : par l'éclat d'une image, le passé lointain résonne d'échos (...) ¹⁵⁶⁶ ». L'image est, donc, une fenêtre virtuelle vers des sentiers tantôt connus et tantôt méconnus de l'expérience humaine, elle est l'inconscient d'une conscience éveillée, elle est aussi la force que dégage l'immensité de l'intime ; car les espaces qu'a voulu explorer Bachelard sont avant tout les « espaces de l'intime¹⁵⁶⁷ ». Toutefois, ce sont des espaces soumis à la force du « phénomène poétique de libération pure, de sublimation absolue. L'image n'est plus sous la domination des choses, non plus que sous la poussée de l'inconscient. Elle flotte, elle vole, immense, dans l'atmosphère de liberté d'un grand poème¹⁵⁶⁸ ».

Outre l'approche de Bachelard, nous ferons aussi appel aux travaux de Bertrand Westphal en géocritique, à ceux de Félix Guattari et Giles Deleuze en philogéographie et également à ceux de Kevin Lynch en urbanisme. Nous avons toutefois intitulé ce chapitre « l'espace autofictionnel : vue bachelardienne », puisque les réflexions des auteurs cités ci-dessus seront traitées dans le cadre de l'imaginaire bachelardien qui prône la prééminence

¹⁵⁶¹, BACHELARD, G., *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 28.

¹⁵⁶² *Ibid.*, p.169.

¹⁵⁶³ *Ibid.*, p.176.

¹⁵⁶⁴ *Ibid.*, p.183.

¹⁵⁶⁵ *Ibid.*, p.1.

¹⁵⁶⁶ *Ibid.*, p.1-2.

¹⁵⁶⁷ *Ibid.*, p.20.

¹⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 75.

de la représentation de l'objet sous forme d'image mentale d'un vécu : « L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu¹⁵⁶⁹ ». Nous procéderons donc à une topo-analyse qui renvoie selon Bachelard à « l'étude psychologique systématique des sites de notre vie intime ¹⁵⁷⁰».

I.1. La maison ou le cimetière comme demeure à soi

Non seulement nos souvenirs, mais nos oublis sont « logés ». Notre inconscient est « logé ». Notre âme est une demeure. Et en nous souvenant des « maisons », des « chambres », nous apprenons à « demeurer » en nous-mêmes. On le voit dès maintenant, les images de la maison marchent dans les deux sens : elles sont en nous en tant que nous sommes en elles¹⁵⁷¹.

Dans *Dans ma maison sous terre*, Delaume met en scène un espace froid, haineux et laid à l'opposé de ce que peuvent offrir les connotations suggérées par le lexème « maison », à savoir : stabilité, chaleur, convivialité, amour etc. comme le souligne à juste titre Bachelard : « La maison est un corps d'images qui donnent à l'homme des raisons ou des illusions de stabilité¹⁵⁷² », et elle « nous permet de rêver en paix¹⁵⁷³ ». L'espace dans ce roman est un *espace de la haine*¹⁵⁷⁴ ou *espace de l'hostilité*¹⁵⁷⁵, toutefois, le choix des mots dans le titre n'est pas fortuit car le mot *maison* est lié à l'expression *sous terre* connotant ainsi tombe ou cimetière. Un choix, donc, très subtil car le terme *cimetière*, à lui seul, n'aurait pas pu répondre aux exigences sémantiques de l'écrivaine : ce n'est pas le cimetière dans son sens général qui servira la thématique du roman mais plutôt un *cimetière familial*, une maison où se réunissent tous les membres de la famille vivants et morts pour pouvoir se confronter et révéler une vérité cruelle pour la narratrice : son père n'est pas son vrai père, ce qui ébranle son identité. Le titre de *Dans ma maison sous terre* est ainsi évocateur et le texte du roman l'exploite et le définit dans ses différentes intentions sémantiques car, comme le soutient Ricardou, « si les titres tendent à unifier le

¹⁵⁶⁹ *Ibid.*

¹⁵⁷⁰ *Ibid.*

¹⁵⁷¹ *Ibid.*, p.19.

¹⁵⁷² *Ibid.*, p.34.

¹⁵⁷³ *Ibid.*, p.26.

¹⁵⁷⁴ *Ibid.*, p.27..

¹⁵⁷⁵ *Ibid.*, p.27.

texte, le texte doit tendre à diversifier le titre : à le faire explorer en le soumettant à une multitude de définitions¹⁵⁷⁶ ».

La maison représente pour chaque individu son premier univers, sa première découverte, « la maison est notre coin du monde (...) Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute l'acception du terme¹⁵⁷⁷ ». Elle entretient avec le monde des liens particuliers car elle est une existence matérielle et occupant un espace bien délimité dans l'immensité : « La maison engage avec le monde un commerce d'immensité¹⁵⁷⁸ ». Mais la maison renferme également une existence spirituelle et véhicule des traits culturels d'une civilisation donnée ; « elle aussi, comme aime à le dire le métaphysicien, la maison des hommes s'ouvre au monde¹⁵⁷⁹ ».

La maison renforce également le sentiment d'appartenance et d'identité parce que « envers et contre tout, la maison nous aide à dire : je serai un habitant du monde, malgré le monde¹⁵⁸⁰ ». Toutefois, ce premier univers était pour Chloé, l'auteure-narratrice, un univers de découverte sanglante, de drame familial ; la maison est plutôt, pour elle, un espace de traumatisme. En effet, cet habitat familial n'a offert à Chloé ni la sérénité, ni la paix mais il l'a plutôt parachutée dans un chaos où règne le doute, l'incertitude et la souffrance.

Bachelard situe la maison dans la dualité de l'intérieur/ extérieur, elle est d'une part un espace intérieur puisqu'elle renferme des secrets de famille heureux ou malheureux, des secrets partagés par les membres de la famille et bien sauvegardés dans cet espace intérieur et intime ; et d'autre part, un espace extérieur sur le plan architectural, un emplacement géographique et surtout sur le plan des représentations qu'il inspire aux gens (lieu modeste, somptueux, misérable, bien entretenu, etc.).

La maison sous terre ou « la maison des morts » est représentée dans le roman par le lieu du cimetière, le cimetière familial, où la narratrice réveille ses proches décédés un par un pour les questionner et leur arracher la vérité à travers leurs histoires; Chloé explique alors que son roman est d'abord un livre de vengeance, une malédiction jetée notamment sur sa grand-mère : « Je veux lui faire du mal. Comme celui qu'elle a fait jadis à ma mère en lui refusant de l'aider à avorter. (...) qu'elle souffre autant qu'elle a déjà, autant qu'elle

¹⁵⁷⁶ RICARDOU, J., *Nouveaux problèmes du roman, essais*, collection "Poétique", Paris, Seuil, 1978, p.146.

¹⁵⁷⁷ BACHELARD, G., *La poétique de l'espace, op. cit.*, p.24.

¹⁵⁷⁸ *Ibid.*, p.75.

¹⁵⁷⁹ *Ibid.*, p.75.

¹⁵⁸⁰ *Ibid.*, p.58.

a encore su faire souffrir chaque membre de cette famille de merde complètement sordide¹⁵⁸¹ ».

Cette vengeance se fera à travers l'écriture, les mots, mais l'espace du cimetière s'impose car c'est là où repose l'être qui détient l'ultime vérité : sa mère.

I.2. Le cimetière ou la voie labyrinthique vers la quête de soi

Le cimetière est considéré comme un outil de recherche car il facilite « les recherches généalogiques. On y découvre des faits ou des indices sur les types de peuplement et sur l'histoire des communautés avoisinantes : l'origine ethnique, les liens entre la maladie et la mort, l'attitude devant la mort (d'après l'épithète), la position sociale (d'après l'emplacement de la tombe et le style du monument) et le style des pierres tombales, reflet de l'évolution culturelle¹⁵⁸² ». Chloé a donc choisi le cimetière pour effectuer sa recherche : rechercher ses proches morts qui ont enterré avec eux son identité réelle, rechercher la Vérité : « son père n'est-il vraiment pas son père ? ». C'est avant tout à une quête de soi que se livre la narratrice autodiégétique, et pour ce faire elle a décidé d'explorer ce lieu de recherche, à repères faciles à identifier, et de le transformer en un labyrinthe : « Alors ce serait un labyrinthe, mais je ne serais pas seule dedans. Il y aurait des haies, des statues. Des tombeaux remplis d'âmes qui veillent, des souvenirs qui râlent à flan. Partout c'est un profond sommeil. Théophile me dit : en avant¹⁵⁸³ ».

Le cimetière est donc selon l'auteure-narratrice un lieu de sommeil, une représentation qui trouve son explication dans l'étymologie du mot car « tous les cimetières sont des adoucissements destinés à faire croire que l'on y dort (koimétéron est un terme grec qui signifie "le dortoir" ou comme l'on disait autrefois "le dortoir")¹⁵⁸⁴ ». Il est également un espace de souvenirs, d'immobilité, et il offre parfois même un paysage de

¹⁵⁸¹DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.125.

¹⁵⁸²KNIGHT, D.-B., « Cimetières », disponible en ligne :

<http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/fr/cimetieres> (consulté le 20-03-2013).

¹⁵⁸³DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op.cit., p.67.

¹⁵⁸⁴DESCAMPS, M.-A., « La psychanalyse des cimetières », art. en ligne : <http://www.europsy.org/marc-alain/mort3cimetieres.html> (consulté le 20-3-2013), voir également URBAIN, J.-D., *La société de conservation. Etude sémiologique des cimetières d'Occident*, Paris, Payot, 1978, p.239.

beauté cruelle : « Le cimetière est plus beau cette nuit, déserté par la ronde éplorée des vivants, par la valse arrosoirs, vases ferreux et fleurs fraîches¹⁵⁸⁵ ».

En effet, le cimetière est un lieu suscitant à la fois *le fascinans* (fascination) et le *tremendum* (terreur), termes que nous avons empruntés à Rudolf Otto¹⁵⁸⁶. Cette fascination peut même se transformer en un lien affectif, et c'est ainsi que la narratrice de *Dans ma maison sous terre* exprime son attachement au cimetière qui se situe à côté de chez elle : « (...) nous habitons les HLM qui jouxtaient la maison des morts, la tombe aurait fleuri à l'ombre de nos fenêtres (...) ce cimetière on l'aimait, disais-je à Théophile qui souriait discrètement à l'exagération¹⁵⁸⁷ ». Ce lien affectif exprime le rapport de Chloé avec la mort, le cimetière est plutôt, pour elle, un lieu familier et la mort l'est également car dès l'âge de dix ans, elle a été confrontée à la mort en assistant à une scène terrifiante : son père tue sa mère et se suicide devant ses yeux.

Le cimetière semble aussi être le lieu idéal pour une âme sans repères, une âme errant sans vie : « Je n'ai plus de père, comprenez-vous. Cela fait vingt-cinq ans que je suis orpheline et me voilà maintenant à moitié fille de rien. Je ne sais plus qui je suis, je ne sais plus d'où je viens ni à qui je ressemble ni contre qui je lutte¹⁵⁸⁸ ». La quête de soi semble alors être une fatalité qui s'impose à la narratrice, mais il s'avère que cette quête est condamnée à la difficulté car ne posséder aucun repère enferme cette quête de soi dans le cercle du doute, de l'incertain voire même de l'impossible. Pour lutter contre cette situation de perte, la narratrice a opté pour un espace labyrinthique formé par le cimetière et sa propre représentation des différentes composantes du lieu. Guidée par le personnage mystérieux Théophile, et dans le but d'une reconstitution de soi, l'auteure-narratrice commence sa recherche en interrogeant les morts un par un à travers des tombes et des cercueils assez spécifiques :

Ce cimetière appartient à une zone inconnue, vous l'ignoriez encore mais il sait être spécial. On y croise des fantômes présents passés futurs. Suivez-moi, je vous dis. C'est une tombe en onyx, incrustée d'un écran. Dedans défile en boucle un montage vidéo de quatorze minutes¹⁵⁸⁹.

¹⁵⁸⁵ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op.cit., p.67-68.

¹⁵⁸⁶ OTTO, R., *Le Sacré*, Paris, Payot, Petite Bibliothèque, 1995 [1^{ière} édition 1917], p.34.

¹⁵⁸⁷ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op.cit., p.19-20.

¹⁵⁸⁸ *Ibid.*, p.71.

¹⁵⁸⁹ *Ibid.*, p.23.

Le cimetière semble appartenir à une autre époque, à un autre monde parallèle, il est donc, comme le qualifie August, un « espace fantomatique¹⁵⁹⁰ ». En outre, la représentation d'un cimetière obéissant à des exigences de technologie numérique renforce davantage son aspect labyrinthique. Ce choix est justifié par la volonté de Chloé d'effectuer sa quête identitaire avec ses propres outils car, comme le note Myriam Bat-Yosef : « l'un des moyens de parvenir à la connaissance de soi est de construire un labyrinthe qui vous ressemble¹⁵⁹¹ ». En effet, écrire, pour un écrivain, c'est d'abord pouvoir se projeter dans un lieu ou des lieux qui arrivent à le dévoiler sans pour autant le violenter, comme le dit si bien Deleuze : « écrire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier. Et, pour cela, trouver son propre patois, son tiers-monde à soi, son désert à soi¹⁵⁹² ».

Delaume explore, donc, son « désert à soi » représenté par un cimetière labyrinthique qui traduit son état d'âme de jeune femme tourmentée et perdue dans ses doutes et ses questionnements, mais un labyrinthe bien construit car il représente sa propre vision de la mort et du lieu qui l'accueille et la dévoile. Les outils d'exploration du cimetière labyrinthique semblent répondre à un besoin de combler l'impossibilité de découvrir les cadavres ou de leur redonner vie, Chloé Delaume l'explique davantage :

Je crois que c'est la seule façon de faire le deuil. Quand on est face à la concrétude du corps décomposé, il n'y a plus moyen de fantasmer ou de transposer quoi que ce soit. C'est pour ça qu'il y a ce passage un peu abusif avec un cimetière dont les cercueils en cristal permettent de voir les corps.¹⁵⁹³

Imaginer un cimetière offrant la possibilité d'un face à face avec les défunts permettra ainsi à l'auteure-narratrice d'achever sa quête et de faire enfin le deuil. La douleur de Chloé ne s'apaise qu'une fois que son identité est enterrée et qu'une nouvelle est créée. Pour ce faire, elle convoque à ses côtés le personnage Théophile pour la guider dans son labyrinthe, comme Virgile a guidé Dante dans son enfer, lui imposer un parcours de tombe en tombe qui est aussi un parcours de la vie et de ses diverses souffrances : les morts sont de plus en plus âgés, le plus jeune étant mort à quatre ans et le plus âgé à 87 ans. Ils ont tous connu l'injustice et la souffrance.

¹⁵⁹⁰ AUGUST, D., « L'espace du secret dans L'automne à Pékin », dans CROUZET, M. (dir.), *Espaces romanesques*, Paris, PUF, 1982, p. 40.

¹⁵⁹¹ BAT-YOSEF, M., citée in MANDIARGUES, A. P., *Troisième Belvédère*, Paris, Gallimard, 1971, p.73.

¹⁵⁹² DELEUZE G. et F. GUATTARI, *Kafka, Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p.33-34.

¹⁵⁹³ DELAUME, Chloé cité in LORET, E., « Chloé Delaume assassine sa grand-mère », *op. cit.*

L'écriture autofictionnelle a permis donc à Delaume de projeter son personnage dans un univers de l'impossible et des possibles, un univers où le dialogue entre la vie et la mort devient naturel et nécessaire, et où une renaissance est aussi accessible.

I.3. L'image de la mort au prisme du cimetière : le lieu de l'absence

Le cimetière est avant tout « la représentation matérielle de l'image de la mort qu'a un groupe, un peuple, une civilisation. (...) et tout est fait pour atténuer l'horreur qu'ils inspirent. La liberté individuelle n'existe pas en ces lieux, l'ordre et l'organisation doivent faire ressentir la présence de la fatalité¹⁵⁹⁴ ». Cependant, le cimetière, aux yeux de l'auteure-narratrice ne dégage pas cette image de mort et d'horreur mais plutôt une image de renfermement, de cachotterie et de secrets enterrés. Le cimetière représente également le symbole de l'absence : absence matérielle et morale, absence d'êtres chers ou détestés, absence d'amour et d'attention ; or l'absence qui a marqué profondément la narratrice est celle de la vérité et des personnes qui détiennent cette vérité douloureuse. L'absence nourrit donc toute la dynamique de *Dans ma maison sous terre* et devient plutôt un facteur de motivation pour explorer les sentiers d'une écriture sulfureuse et une identité noircie par les mensonges.

L'absence des personnes qui ont causé son malheur nourrit chez la narratrice l'instinct de vengeance car comme le dit si bien le père de l'autofiction : « (...) l'instinct de mort n'est pas seulement l'instinct de sa propre mort, c'est aussi l'instinct de la donner aux autres¹⁵⁹⁵ ». Elle souhaite alors donner la mort à une grand-mère impitoyable qui a causé l'ébranlement de son identité, seule l'écriture, notamment autofictionnelle, pourrait alors réaliser cette vengeance entre deux mondes parallèles.

¹⁵⁹⁴ DESCAMPS, M.-A., « La psychanalyse des cimetières », *op.cit.*, para.2

¹⁵⁹⁵ DOUBROVSKY, S., cité in GRELL, I., « Le travail de la madeleine à l'envers », *op. cit.*, para.5.

I.4. Le cimetière : lieu de rencontre de l'altérité

Le cimetière représente également une sorte de « ville des morts installée par les vivants, donc le lieu de rencontre des vivants et des morts¹⁵⁹⁶ », mais cette rencontre chez Chloé Delaume est plutôt particulière dans la mesure où elle n'exige pas une rencontre des vivants avec des morts enterrés, mais plutôt une vraie rencontre et un vrai dialogue entre ces deux partis appartenant à deux mondes différents et où le face à face relève de l'impossible. C'est justement le pouvoir de l'écriture qui lui permettra de franchir les limites séparant ces deux mondes parallèles. La maison que l'auteure-narratrice évoque dès le titre de son autofiction, n'est donc pas sa propre maison mais celle de l'altérité, d'une famille étrangère ; « autrui n'apparaît ici ni comme sujet ni comme un objet, mais, ce qui est très différent, comme un monde possible, comme la possibilité d'un monde effrayant¹⁵⁹⁷ ».

Ce spacieux autofictionnel, pour ainsi reprendre la terminologie de Derrida, est d'abord un lieu vu et ressenti par la narratrice, ses différentes dimensions psychologiques et référentielles sont alors maniées violemment et douloureusement par la plume de l'auteure-narratrice-personnage : Chloé Delaume. Le cimetière représente donc, dans *Dans ma maison sous terre*, un lieu d'agonie d'une âme trahie par des secrets de famille, un lieu de recherche et de confrontation, un espace de révélation et d'assouvissement.

A cet effet, *Dans ma maison sous terre* livre un espace inconnu situé nulle part, un cimetière au sein d'une rêverie, c'est justement cet aspect que Bachelard lie à la réalité :

Les exigences de notre fonction du réel nous obligent à nous adapter à la réalité (...) Mais la rêverie, dans son essence même, ne nous libère-t-elle pas de la fonction du réel ? (...). On voit bien qu'elle est le témoignage d'une fonction de l'irréel, fonction normale, fonction utile, qui garde le psychisme humain en marge de toutes les brutalités d'un non-moi hostile, d'un non-moi étranger¹⁵⁹⁸.

La rêverie, selon Bachelard, est un moyen d'évasion mais surtout d'équilibre qui permettra au moi de résister aux brutalités du monde extérieur et de se réconcilier avec un moi qui se voit étranger et en train de se déraciner.

¹⁵⁹⁶DESCAMPS, M.-A., « La psychanalyse des cimetières », *op.cit.*, para.6.

¹⁵⁹⁷WESTPHAL, B., *La Géocritique – Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, p. 122.

¹⁵⁹⁸BACHELARD, G., *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960, p.12.

II. Le cimetière familial chez Bachi

A l'instar de Delaume, Bachi transforme son récit *Autoportrait avec Grenade* en un très grand cimetière en évoquant le décès de plusieurs de ses proches. *Autoportrait avec Grenade* semble alors être en relation intertextuelle avec *Dans ma maison sous terre*. Bachi crée aussi son « désert à soi ¹⁵⁹⁹ » et y installe tous ses cadavres, il évoque d'abord le décès de son ami d'enfance et de sa sœur, deux jeunes âmes d'enfants que la mort a arrachées à son existence :

Je me laisse aller et glisse dans le fond de la baignoire. S'endormir. Le premier ami que j'eus est mort ainsi, dans son bain ¹⁶⁰⁰.

Ma sœur sur son lit d'agonie. Ma sœur hurlant avant de mourir dans un spasme ¹⁶⁰¹.

Ma petite sœur à l'âge de six ans, figée éternellement sur la toile, avec une petite jupe écossaise et de longs cheveux noirs et souples. La dernière année de ma sœur sous le soleil. Et toi tu marcheras dans la lumière, lançait Rimbaud à Isabelle. Ma sœur, elle, marche dans la mort, comme mes grands-parents ¹⁶⁰².

Il parle ensuite de la mort de ses grands-parents :

Mon arrière-grand-père le père de mon grand-père maternel, était un grand bourgeois de l'époque coloniale. (...) Il est mort d'un coup de sang, me racontait ma grand-mère, quand j'essayais d'en savoir plus. (...) J'imaginai des torrents rouges se déversant sur la terre, le fracas du tonnerre. L'homme tombant comme l'éclair. Chassé de la vie comme Satan du ciel ¹⁶⁰³.

Mon grand-père maternel est mort dans la rue (...) On le trouva sur un lit d'hôpital, homme anonyme perdu dans la foule des malades. Il avait été renversé par une voiture en traversant une route. Il aimait tant marcher, flâneur dans le monde ¹⁶⁰⁴.

D'ailleurs l'éditeur de l'auteur-narrateur lui reproche cet étalage d'histoire de décès dans son récit et le compare au cimetière :

- Tes grands-parents, ta sœur, tes amis...un grand cimetière. En cela, rien de particulier.
(...)
- On a tous des cadavres dans le placard. Ce n'est pas une raison pour les exhiber.

¹⁵⁹⁹ DELEUZE G. et F. GUATTARI, *Kafka, pour une littérature mineure*, op. cit., p.33.

¹⁶⁰⁰ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.138.

¹⁶⁰¹ *Ibid.*, p.55.

¹⁶⁰² *Ibid.*, p.158.

¹⁶⁰³ *Ibid.*, p.141.

¹⁶⁰⁴ *Ibid.*, p.157-158.

- Tu voulais que je parle de moi, alors je le fais.¹⁶⁰⁵

Chez Bachi écrire sur soi c'est surtout aller dans les profondeurs de sa douleur qui reste à jamais vivante à travers le souvenir. L'écriture autofictionnelle qui est basée sur « des évènements strictement réels¹⁶⁰⁶ » encourage cette démarche qui s'inscrit dans la cure psychanalytique.

Chez Delaume comme chez Bachi le cimetière est un espace vivant qui hante les âmes qui ont connu le drame de la perte de personnes chères. L'écriture joue alors le rôle de l'intermédiaire entre le réel et le fictionnel dans une tentative de vaincre la solitude comme l'écrit Marguerite Duras : « Se trouver dans un trou, au fond d'un trou, dans une solitude quasi totale et découvrir que seule l'écriture vous sauvera¹⁶⁰⁷ ».

III. Le cyberspace : espace de non communication

Arcan évoque dans son roman un espace que la modernité et le développement technologique ont mis au monde : le cyberspace. « Le mot "cyberspace" est employé tant dans la culture populaire que dans la littérature universitaire plus ou moins comme équivalent d'Internet. Le mot est chargé d'un imaginaire puissant qui trouve son origine dans la science-fiction dont il est issu¹⁶⁰⁸ ». L'emploi du terme cyberspace est utilisé pour la première fois en littérature en 1984 dans *Neuromancien* :

Le cyberspace. Une hallucination consensuelle vécue quotidiennement en toute légalité par des dizaines de millions d'opérateurs, dans tous les pays, par des gosses auxquels on enseigne les concepts mathématiques... Représentation graphique de données extraites des mémoires de tous les ordinateurs du système humain. Une complexité impensable. Des traits de lumière disposée dans le non-espace de l'esprit, des amas et des constellations de données. Comme les lumières de ville, dans le lointain...¹⁶⁰⁹

Le cyberspace (Cyberpornographie) est un espace omniprésent dans *Folle*, c'est un espace obsessionnel qui se dresse comme un obstacle entre la narratrice et son amant.

¹⁶⁰⁵ *Ibid.*, p.159.

¹⁶⁰⁶ DOUBROVSKY, S. *Fils, op. cit.*, quatrième de couverture.

¹⁶⁰⁷ DURAS, M., *Ecrire*, Paris, Gallimard, 1993, p.46.

¹⁶⁰⁸ DESBOIS, H., « LE CYBERESPACE retour sur un imaginaire géographique », art. en ligne : http://www.carnetsdegeographes.org/carnets_recherches/rech_02_02_Desbois.php (consulté le 21-02-2013).

¹⁶⁰⁹ GIBSON, W. (trad. J. Bonnefoy), *Neuromancien* [« Neuromancer »], Paris, La Découverte, coll. « Fictions », 1985, p.64.

Celui-ci, obsédé par l'image de lui-même que lui reflètent les « filles du web » se noie dans ses fantasmes, et la protagoniste, Nelly, s'efface petit à petit de l'espace de ses désirs. Devenir transparente dans la vie de son amant, conduit l'auteure-narratrice dans un processus de négation et de rejet de son corps et de sa subjectivité et la projette dans une folie démesurée.

La pornographie est donc représentée dans *Folle*, comme un espace de rupture de communication entre l'auteure-narratrice et son amant car l'acte de communication est au fondement même de la relation à l'autre. En effet, cet espace virtuel parasite les rapports entre les deux amants et crée un fossé qui annonce la fin de la relation amoureuse. L'auteure-narratrice précise justement que la communication contemporaine est pratiquement réduite à l'espace virtuel :

De toute façon, tout le monde sait que notre époque est de communication et que la communication veut dire la chance pour tous de se branler sur le Net dans la nouveauté, dans le dernier cri du primitif et devant ce qui nous chante comme des orifices sous les aisselles ou des fillettes de dix ans qui se meurent de sucer des queues¹⁶¹⁰.

Par ailleurs, l'auteure-narratrice désapprouve l'addiction de son amant à la cyberpornographie, non seulement parce qu'elle installe un silence entre eux, et l'exclut progressivement de la vie sexuelle de son compagnon, mais aussi et surtout parce que la pornographie fait partie de son passé d'ex-prostituée, un passé qu'elle voudrait effacer de sa mémoire :

Dans le passé beaucoup de clients m'ont dit que j'avais le corps d'une Porn Star, par là on voulait dire que les centaines d'heures d'entraînement physique et les milliers de dollars en chirurgie plastique m'avaient particularisée, ça m'avait en quelque sorte séparée de la nature, désormais mon corps appartenait au domaine de la culture¹⁶¹¹.

Dans leur professionnalisme, les trois hommes de Barely Legal n'ont pas essayé de me baiser, ils n'ont tenu compte que des photos à prendre, ils ont eu le réflexe des gynécologues devant la chatte de leurs patientes. Avant de partir ils m'ont payée, de ma vie, je n'avais jamais eu autant d'argent pour si peu ; c'était la première fois que je me vendais. Un an plus tard je me prostituais¹⁶¹².

Dans *Folle*, la pornographie est liée surtout à l'univers technologique qui s'affiche comme un moyen incontournable de communication entre les individus. Arcan évoque

¹⁶¹⁰ ARCAN, N., *Folle*, op. cit., p. 31-32.

¹⁶¹¹ *Ibid.*, p. 94-95.

¹⁶¹² *Ibid.*, p. 190-191.

notamment Internet, ou le cyberspace, qui donne de la puissance à l'industrie et à la marchandisation du sexe :

Le monde obéit à la technologie qu'il a lui-même conçue. Le monde est un doigt qui actionne toutes les fonctions imaginables et c'est bien malgré lui qu'il les actionne, car le monde a perdu sa volonté propre. Il rampe pour se mettre à l'abri des coups de pieds de ses machines. Le monde est mû par un commandement venu d'ailleurs, d'en haut, du dieu Bouton et il en est de ce fait disculpé. Le monde se branle sur des filles de treize ans sur le Web parce que les filles de treize ans sont actionnables. Le monde est soumis à la fonction érectile des filles de treize ans et s'en trouve blanchi. Alors le monde continue. Le monde actionne. Le monde rampe devant la fonction, reçoit les coups de pieds tombés du Ciel, du dieu Bouton, il se prend en photo en train de recevoir les coups de pieds, il se filme, il se regarde, il se voit se voir. Il souffre en double. Il commercialise ses larmes, les change en théâtre. Il se vend et s'achète, disperse sa douleur aux quatre vents, comme des cartes postales, des confettis de doléances. Un jour, c'est forcé, la technologie se retourne contre le monde qui lui a fait voir le jour, comme tous les Frankenstein patentés. Il se retourne contre le monde en le faisant se démultiplier, déborder de partout, puis en l'éclatant en morceaux dans son trop-plein de lui-même¹⁶¹³.

Le cyberspace est donc un espace virtuel qui s'infiltré dans la vie de l'individu contemporain et qui contribue à sa solitude et à son indifférence face au monde réel. Cependant, chez Arcan écrire sur le sexe n'a guère une valeur érotique mais c'est plutôt une manière de le déconstruire en dévoilant son visage hideux, c'est donc une « écriture qui remet en question [...] et qui confronte les gens¹⁶¹⁴ ».

Notons que dans *Dans ma maison sous terre* le thème de la technologie est aussi présent, représenté par des tombes possédant des accès numériques facilitant la communication avec les défunts « ressuscités » par le biais de la fiction. Cet aspect numérique est décrit plus clairement lors de l'évocation du personnage Clotilde Mélisse¹⁶¹⁵, son double littéraire. A l'opposé de *Folle*, la technologie chez Delaume se dévoile comme un moyen de communication très efficace et donne au récit un aspect contemporain qui rompt avec l'espace fantomatique et quasiment fantastique qui domine tout le récit. Cependant, nous constatons que chez Bachi le monde du progrès technologique est carrément absent, la communication se fait par le biais de la mémoire et des souvenirs qui entrent en interactions avec les espaces dans un but de déconstruction/reconstruction de soi.

¹⁶¹³ ARCAN, N, *La Robe* [inédit], citée in « Le sexe », *op. cit.*

¹⁶¹⁴ ARCAN, N., citée in MARTINEAU, R., « Les francs-tireurs », *op. cit.*

¹⁶¹⁵ Ce personnage inventé anticipe sur la vie future et sur la mort de l'auteure et est surtout un prétexte pour parler de l'évolution de la littérature concurrencée par le numérique) le double de la narratrice, anticipation de sa propre mort en 2069.

IV. La ville : visibilité et imagibilité

Une grande partie du travail consiste à tracer des itinéraires sur des cartes géographiques imaginaires. Si la topographie joue un si grand rôle, c'est d'abord parce que j'ai beau inventer des histoires, leur point de départ en est toujours fourni par un lieu réel que je me contente par la suite de transposer¹⁶¹⁶.

La représentation d'une ville au sein d'une œuvre littéraire a toujours soulevé beaucoup de questionnements : est-elle une ville imaginaire ? Ou plutôt une simple transposition d'une ville réelle ? L'éternel questionnement du fictionnel et du référentiel. Jean Roudaut pense que « dès qu'il y a écriture il y a ébauche de ville imaginaire¹⁶¹⁷ » car l'écriture est avant tout une activité intellectuelle et c'est dans ce sens que « les villes se déploient dans un espace mental¹⁶¹⁸ ». C'est la force de l'écriture et de l'organisation textuelle qui donne vie à une ville au sein d'une fiction : « Une ville, serait-elle nommée Paris ou Rome, devient dans un roman une construction de mots, qui s'accompagne donc d'une interprétation. La description recrée le lieu nommé, au même titre qu'une peinture; ce n'est donc pas la fidélité à ce que couvre, topographiquement, le nom qui importe, mais l'organisation du texte¹⁶¹⁹ ». A cet effet, la littérature permet au lecteur de reconstruire un espace-ville mental sans même avoir visité cette ville, à ce sujet, Italo Calvino déclare : « Avant d'avoir été une ville du monde réel, Paris a été pour moi, comme pour des millions d'autres personnes de tous pays, une ville imaginée à travers les livres, une ville que l'on s'approprie en lisant¹⁶²⁰ ».

¹⁶¹⁶ DHOTEL, A., « *Comment travaillent les écrivains* », PUR, 2011, cité in CAMUS, A. et R. BOUVET, *Topographies romanesques*, livre en ligne : https://books.google.fr/books?id=vVFADVL8ADsC&pg=PA105&lpg=PA105&dq=Une+grande+partie+du+travail+consiste+%C3%A0+tracer+des+itin%C3%A9raires+sur+des+cartes+g%C3%A9ographiques+imaginaires.+Si+la+topographie+joue+un+si+grand+r%C3%B4le.+c'est+d'abord+parce+que+j'ai+beau+inventer+des+histoires.+leur+point+de+d%C3%A9part+en+est+toujours+fourni+par+un+lieu+r%C3%A9el+que+je+me+contente+par+la+suite+de+transposer&source=bl&ots=5CIGv13ZaM&sig=T_70pguxtPKks1vcSBSPsEUJOkU&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwiTsKzTruTUAhUHXRQKHQqfBHoQ6AEIITAA#v=onepage&q=Une%20grande%20partie%20du%20travail%20consiste%20%C3%A0%20tracer%20des%20itin%C3%A9raires%20sur%20des%20cartes%20g%C3%A9ographiques%20imaginaires.%20Si%20la%20topographie%20joue%20un%20si%20grand%20r%C3%B4le%20c'est+d'abord%20parce+que+j'ai+beau+inventer%20des%20histoires%20leur%20point%20de+d%C3%A9part+en+est+toujours+fourni+par+un+lieu+r%C3%A9el+que+je+me+contente%20par+la+suite%20de%20transposer&f=false (consulté le 20.02.2015).

¹⁶¹⁷ ROUDAUT, J., *Les Villes imaginaires dans la littérature française*, Paris, Hatier, coll. Brèves, 1990, p.23, cité in Westphal, B., *op. cit.*

¹⁶¹⁸ *Ibid.*, p.86.

¹⁶¹⁹ *Ibid.*, p.23.

¹⁶²⁰ CALVINO, I., *Eremita a Pagine. Parigi autobiografiche*, Torino, Einaudi, 1994, p. 190, in WESTPHAL, B., *La Géocritique – Réel, fiction, espace, op. cit.*, p. 242.

Cependant, Jean Roudaut revient sur le point de la référentialité d'une ville citée dans une fiction et précise qu' « il faut distinguer parmi les villes que l'on peut dire romanesques celles qui prétendent évoquer un certain espace de la réalité et celles qui se donnent ostensiblement pour imaginaires¹⁶²¹ ». Avec cette précision Roudaut distingue, donc, entre ville purement imaginaire et ville imaginaire à référent réel, et pour illustrer ce dernier cas de figure, il varie les exemples : Verrières/Besançon, dans *Le Rouge et le Noir*, Yonville/Rouen, dans *Madame Bovary*, ou encore Chaminadour/Guéret dans l'œuvre de Marcel Jouhandeau¹⁶²². Le contexte textuel transforme les traits d'une ville réelle en des traits mythiques d'une ville imaginaire, car, effectivement, « un contexte modifie le statut littéraire d'une ville: dans un ouvrage de géographie toute nomination de ville est considérée comme faisant référence à une organisation architecturale, politique et économique, alors qu'une ville "réelle" citée dans un ouvrage de fiction devient imaginaire¹⁶²³ ».

S'inspirer d'une ville réelle pour écrire une fiction est un travail purement créatif, c'est un dialogue qui s'instaure entre l'écrivain et le lieu choisi, elle peut être une ville aimée et/ou où il a vécu, une ville visitée ou même une ville imaginée. Ce rapport entre écrivain et ville s'intensifie quand l'écrivain décide d'écrire une autobiographie ou une autofiction ; l'image de la ville se charge alors de significations très profondes comme l'écrit Kévin Lynch : « Virtuellement la ville est en soi le puissant symbole d'une société complexe. Bien exprimée visuellement, elle peut aussi avoir une forte signification¹⁶²⁴ ». En effet, le projet autofictionnel basé sur une projection de la vraie identité de l'auteur dans une ville choisie au sein d'une fiction, donne lieu à un espace de communication entre l'auteur-narrateur et l'espace virtuel représentant la ville. Cette dernière est alors décrite à travers le regard ou les sensations de l'écrivain, elle devient un lieu chargé d'images très variées, Bachelard l'explique davantage :

On sait bien que la ville est une mer bruyante, on a dit bien des fois que Paris fait entendre, au centre de la nuit, le murmure incessant du flot et des marées. De ces poncifs, je fais alors une image sincère, une image qui est mienne, aussi mienne que si je l'inventais moi-même, suivant ma douce manie de croire être toujours le sujet de ce que je pense. Si le roulement des voitures devient plus

¹⁶²¹ROUDAUT, J., *op. cit.*, p.23.

¹⁶²²*Ibid.*

¹⁶²³*Ibid.*, p.39.

¹⁶²⁴LYNCH, K., *Dans L'image de la cité Paris*, Paris, Dunod, 1976 (1^{ère} édition 1960), p.6.

douloureux, je m'ingénie à y retrouver la voix du tonnerre, d'un tonnerre qui me parle, qui me gronde.¹⁶²⁵

Dans la même ligne de pensée que celle de Bachelard, l'urbaniste américain Kévin Lynch parle de « l'imagibilité » de la ville qui, selon, lui correspond à la capacité d'une ville à provoquer une image chez l'observateur et contribue de ce fait à l'intériorisation de cette image et à sa représentation mentale. Une ville possédant donc une forte « imagibilité » livre à l'observateur un nombre suffisant de signes lui permettant de l'identifier, Lynch parle alors de « la clarté apparente » ou de la « lisibilité » de cette ville : « Tout comme cette page imprimée est lisible si on peut la percevoir comme un canevas de symboles reconnaissables et liés entre eux, de même une ville lisible est celle dont les quartiers, les points de repères ou les voies sont facilement identifiables et aisément combinés en un schéma d'ensemble ¹⁶²⁶ ».

Dans notre corpus, seul le récit de Bachi fait transparaître l'image d'une ville comme un « espace lisible » en évoquant essentiellement la ville espagnole Grenade comme toile de fond du récit mais également sa ville natale Cyrtha. Tandis que, dans *Dans ma maison sous terre* et dans *Folle*, nous pouvons parler d'espaces « illisibles » ou « peu lisibles », c'est-à-dire que les espaces évoqués par Delaume et Arcan dans leurs œuvres sont noyés dans le flou de leur représentations mentales et manquent de « clarté¹⁶²⁷ » et de repères identifiables dont toute ville « lisible » est dotée. En effet, Delaume inscrit la totalité de son récit dans un cimetière se situant dans « une zone inconnue », c'est donc l'espace de l'inconnu qui prend le dessus dans *Dans ma maison sous terre*.

De même, Arcan n'évoque pas explicitement la ville qui sert de toile de fond à son récit, mais le lecteur arrive quand même à deviner qu'il s'agit de la ville canadienne Montréal à travers certains repères identifiables. Le premier repère est celui des noms des bars et des rues : le bar Nova, par exemple, se situant dans la rue Saint-Dominique est cité dans *Folle* plus d'une dizaine de fois : « A Nova, rue Saint Dominique où on s'est vus pour la première fois ¹⁶²⁸ », il représente le lieu favori de la rencontre de l'auteure-narratrice et de son amoureux ; ou encore, le bar Bily Kun : « Mais les brunes pourrais-tu me dire ne méritent pas tant d'efforts de ma part parce que au Bily Kun où on sortait chaque vendredi,

¹⁶²⁵ BACHELARD, G., *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 43.

¹⁶²⁶ LYNCH, K., op. cit., p.3.

¹⁶²⁷ *Ibid.*, p.43.

¹⁶²⁸ ARCAN, N., *Folle*, op. cit., p.7.

tu regardais les blondes autant que les autres et même plus (...) ¹⁶²⁹». Arcan évoque d'autres noms de bars montréalais en donnant ainsi plus de précision sur la ville : « Je t'ai suivi jusqu'au bout au Bily Kun et souvent ailleurs, à la SAT ou encore dans les after hours rue Saint Dominique comme à Trou Noir en automne et Big Bang en hiver quand le Bily Kun fermait ses portes à trois heures du matin ¹⁶³⁰ ». L'auteure-narratrice parle également de l'emplacement de son appartement : « cette période-là, je l'ai passée dans mon trois pièces au coin de la rue Saint-Denis et de la rue Scherbrooke ¹⁶³¹ », du nom du cinéma qu'elle fréquente : « J'ai commencé à fréquenter le Cinéma L'Amour au coin du boulevard Saint-Laurent et de la rue Duluth ¹⁶³² », ou encore de ses cafés préférés : « Pour écrire, on se rendait chaque jour dans nos cafés préférés, toi sur le plateau et moi dans le Quartier latin ¹⁶³³ ». L'auteure-narratrice révèle par la suite qu'il s'agit bel et bien de la ville canadienne, Montréal, dont elle fait la description : « Ce soir là on s'est départagé les bars de Montréal pour éviter de se croiser ¹⁶³⁴ » ou encore : « Le dimanche matin on était complètement rétabli des nuits du vendredi et le soleil de juillet en était témoin, lui qui a suivi nos promenades en rollers blades où on traversait les routes pavées du Vieux Montréal ¹⁶³⁵ ». Montréal est donc représentée dans *Folle* comme une ville branchée, celle des bars et des lofts techno, entre le Quartier latin et le Plateau ; et les différents espaces évoqués sont des espaces communément partagés et souvent fréquentés par une jeunesse en mal d'amour. Nous estimons que la ville dans *Folle* est peu « lisible » car même avec la présence de repères identifiables, il n'est pas facile de les structurer en un schéma cohérent. Les repères spatiaux dans *Folle* sont donc peu nombreux et ils sont évoqués au sein du désordre des souvenirs et des moments intimes de l'auteure-narratrice, ce qui leur octroie un aspect flou et imprécis. De plus, nous notons l'absence de concordance entre ces lieux et de ce fait l'absence de « lisibilité » architecturant la ville ; Montréal est à cet effet signifiée plus que représentée.

Du côté de *Dans ma maison sous terre*, les repères d'identification de la ville sont totalement absents, car le seul espace est celui d'un cimetière mystérieux se situant dans une zone inconnue. Le cimetière est un espace ouvert en tant qu'espace géographique,

¹⁶²⁹ *Ibid.*, p.22.

¹⁶³⁰ *Ibid.*, p.56.

¹⁶³¹ *Ibid.*, p. 89.

¹⁶³² *Ibid.*, p.106.

¹⁶³³ *Ibid.*, p.165.

¹⁶³⁴ *Ibid.*, p.24.

¹⁶³⁵ *Ibid.*, p.60.

mais il est aussi un espace clos en tant qu'espace mental et psychologique ; il semble être également le lieu d'une mémoire individuelle qui fonctionne comme la madeleine de Proust, renvoyant l'auteure-narratrice au cœur de son histoire familiale, dans un nulle part au centre d'un monde remodelé par le pouvoir de la fiction. À ce sujet, Bertrand Westphal écrit dans *La Géocritique* qu' « en l'absence d'une hiérarchie strictement établie, le récit postmoderne s'empare du monde, le désinstalle, le remonte – ou le "re-monde"(reworlding) – à sa guise, tout en préservant sa qualité foncière ¹⁶³⁶ ». L'absence de repères permettant d'identifier une ville référentielle dans *Dans ma maison sous terre* émane de la volonté de l'auteure-narratrice de « re-monder » son univers et de s'exiler avec ses proches dans un lieu quasiment fantastique afin d'exécuter son procès post-mortem ; puisque l'absence de lieu implique une absence de l'identité collective et de l'Histoire comme le souligne à juste titre l'historien contemporain Pierre Nora dans *Les lieux de la mémoire* : « Il faut qu'il y ait un lieu, ou le créer, pour qu'il y ait une mémoire emportée par l'Histoire¹⁶³⁷ ». La ville chez Delaume est donc fantomatique et « illisible », et le manque de « clarté » du paysage urbain donne plus de liberté à l'émergence et à la visibilité de l'espace psychologique caractérisé par l'errance et la rêverie.

Pour ce qui est d'*Autoportrait avec Grenade*, Salim Bachi y exploite parfaitement le concept de « lisibilité » de Westphal et le pousse même à bout en créant, dans son récit, un espace de « multi-lisibilité » ou de « visibilité plurielle¹⁶³⁸ », c'est-à-dire que Bachi marie de multiples lieux dans son texte, et installe ainsi une topographie antique et moderne à la fois. En effet, au cœur de la ville espagnole Grenade, émerge la ville natale de l'auteur-narrateur, Cyrtha, à travers des souvenirs qui se superposent à la réalité en créant des distorsions temporelles dans le récit. Deux villes se disputent alors la trame narrative dans le récit de Bachi : Grenade et Cyrtha. La lisibilité devient plurielle non pas seulement par la présence des deux villes au sein du récit, mais aussi et surtout par la spécificité de la ville algérienne Cyrtha qui se donne à lire comme une ville polymorphe. Dès son premier roman *Le chien d'Ulysse*, Bachi dessine les traits de sa ville hybride :

¹⁶³⁶ WESTPHAL, B., *La Géocritique – Réel, fiction, espace, op. cit.*, p. 151.

¹⁶³⁷ NORA, P., *Les lieux de la mémoire*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1997, p. 24.

¹⁶³⁸ MECHERI, L., *L'écriture de l'Histoire chez Salim Bachi*, thèse de doctorat, Université Paris8 Vincennes- Saint-Denis, 2013, p.26, thèse en ligne : https://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKewikuoKhs-TUAhVHVxoKHSfMD7MQFggjMAA&url=http%3A%2F%2F1.static.e-corpuserg.org%2Fdownload%2Fnotice_file%2F2523673%2FMECHERI.pdf&usq=AFQjCNGn0kbABSSxJj-keBaYQowib1PQ5Q (consulté le 15.02.2015).

La folie des hommes a voulu construire une ville – Cyrtha – à la fois sur un rocher en pain de sucre, au bord de la mer et sur une plaine : on ne s'y retrouve plus. Mettons, je n'en suis plus très sûr, les frontières commencent à se perdre, qu'il faille pour atteindre la mer emprunter les ponts reliant le Rocher aux trois collines descendre les rues et les escaliers innombrables¹⁶³⁹.

Cyrtha est donc une pure création de Bachi dont il fait le pivot autour duquel se tissent toutes ses fictions. Bachi opte en effet pour l'édification, au sein de ses œuvres, d'une ville hybride et énigmatique pouvant représenter tout le vécu complexe de son pays natal, l'Algérie, mais aussi et surtout une ville capable de contenir et de laisser transparaître son vécu personnel. D'ailleurs, le choix de l'orthographe de la ville Cyrtha est une agrammaticalité¹⁶⁴⁰ que Bachi a produit sciemment afin de différencier « Cyrtha » de son homophone « Cirta », renvoyant à l'ancien nom de la ville antique et numide : Constantine. Nommer ou renommer un lieu est de ce fait une manière de le recréer et de le charger d'une nouvelle âme et d'une nouvelle histoire comme le souligne à juste titre Michel Onfray dans son ouvrage *Théorie du voyage – Poétique de la géographie* : « Nommer, créer, faire advenir, c'est synthétiser, donner un ordre, rendre possible une rigidité intellectuelle que la géographie demande trop souvent aux mathématiques – auxquelles on peut tout faire dire c'est-à-dire philosopher en démiurge¹⁶⁴¹ ». Salim Bchi explique dans une interview les raisons qui l'ont poussé à créer une telle ville mythique dans ses romans :

Je voulais une ville qui me laisse de la marge, beaucoup de marge, pour inscrire autre chose qu'une réalité brusque et prosaïque. Cyrtha fut, pour moi, le filtre de l'imaginaire et du mythe. Elle fut même la ville qui, par son nom ouvrit de telles perspectives à mes livres. J'ai eu le projet en recourant à Cyrtha de faire le lien entre l'Algérie contemporaine et l'Algérie antique, comme l'avaient fait les artistes de la Renaissance italienne avec le passé de l'Italie¹⁶⁴².

C'est donc en définissant la ville Cyrtha comme ville hybride, mi-imaginaire, mi-réelle et renfermant la dualité entre antique et moderne que Bachi ouvre l'espace à un va-et-vient entre le présent et le passé et justifie, de ce fait, les distorsions temporelles qu'il provoque dans ses récits. En effet, Cyrtha est la combinaison d'une pluralité de villes : des villes

¹⁶³⁹BACHI, S., *Le Chien d'Ulysse*, op. cit., p. 24.

¹⁶⁴⁰M. Riffaterre définit l'agrammaticalité en ces termes : « Tout fait textuel qui donne au lecteur le sentiment qu'une règle est violée...elle est sentie comme la déformation d'une norme ou une incompatibilité par rapport au contexte. Elle fait sentir qu'à la difficulté correspond une solution ». (*La production du texte*, Paris, Le Seuil, 1979, p.65).

¹⁶⁴¹ ONFRAY, M., *Théorie du voyage – Poétique de la géographie*, Paris, Librairie Générale Française, 2006, p. 117.

¹⁶⁴² BACHI, S., cité in TEMLALI, Y., « Je suis un romancier pas un témoin », interview en ligne : http://www.babelmed.net/index.php?option=com_content&view=article&id=2462 (consulté le 10/06/2012).

algériennes réelles (Constantine et Annaba) ; et des villes grecques mythiques : Ithaque, Troie et Thèbes. Bachi s'est ainsi inspiré de la ville réelle et l'a « re-mondée » pour pouvoir accueillir sa propre intériorisation des espaces, une opération que, Nedjma Benachour explique ainsi : « Constantine fictive est aussi une création mais plus ponctuelle et surtout individuelle. Elle est reproductions multiples qui, sans chercher à être de fidèles copies, tentent de remonter, à travers chaque regard, chaque image, le chemin conduisant à l'origine de la rencontre avec la ville première, certes réelle, mais toujours intériorisée et donc imaginée¹⁶⁴³ ». Cyrtha est donc la représentation créative et imaginaire d'une réalité complexe que Bachi voudrait mettre au monde, car comme l'écrit Marc Gontard : « La ville reste soumise au personnage et nourrit de son décor la mythologie du héros¹⁶⁴⁴. »

Dans *Autoportrait avec Grenade*, Cyrtha avec ses dimensions plurielles se donne à voir comme une ville « multi-lisible » qui fait référence à la fois à des villes réelles contemporaines mais également à des villes mythiques. En effet, nous pouvons d'abord reconnaître Annaba¹⁶⁴⁵ quand l'auteur-narrateur cite « Le cours de la Révolution », qu'un lecteur connaissant la ville pourrait facilement identifier : « Cyrtha, la ville de mon enfance et de ma jeunesse, en 1996. Je suis attablé avec Hocine sur le cours de la Révolution. Oui Hocine, le personnage principal de mon premier roman, *Le Chien d'Ulysse*. En chair et en os¹⁶⁴⁶ ». La complexité de Cyrtha ne peut être décrite qu'à travers une personne y a vécu pendant son jeune âge car « pour connaître toute la mélancolie d'une ville, il faut y avoir été enfant¹⁶⁴⁷ ».

Ensuite Constantine¹⁶⁴⁸ est reconnaissable grâce à ses ponts qui relient les fameux rochers, une image que l'auteur-narrateur évoque en comparant Grenade à Cyrtha :

Grenade se partage entre deux collines, séparées par une plaine et une rivière, le Darro : d'un côté l'Albaicin, de l'autre la Sabika et l'Alhambra. J'ai l'impression d'avoir rêvé cette ville avant de la connaître. Se peut-il que mes descriptions de Cyrtha, avec ses collines reliées par un pont, aient été des

¹⁶⁴³BENACHOUR, N., « Imaginaire et lisibilité de la ville dans l'écriture littéraire. Penser la ville - approches comparatives », Oct. 2008, Khenchela, Algérie. pp.81, 2009, p.2, art. en ligne : [https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs/00380554/file/Microsoft Word Imaginaire et lisibilite de la ville dans l'écriture littéraire 1 .pdf](https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs/00380554/file/Microsoft%20Word%20Imaginaire%20et%20lisibilite%20de%20la%20ville%20dans%20l%20écriture%20littéraire%20.pdf) (consulté le 01.05.2013).

¹⁶⁴⁴ GONTARD, M., *Violence du texte : La littérature marocaine de langue française*. Paris, l'Harmattan, 1981, p. 68.

¹⁶⁴⁵ Ville du Nord-est algérien.

¹⁶⁴⁶ BCHI, S., *Autoportrait avec Grenade, op. cit.*, p.21.

¹⁶⁴⁷ BENJAMIN, W., *Sens unique. (précédé de) Enfance berlinoise (et suivi de) Paysages urbains* ; trad. De l'allemand par Jean Lacoste, Paris, M. Nadeau, 1988, p. 25.

¹⁶⁴⁸ Ville du Nord-est algérien.

préfigurations de cette cité que je découvre en marchant ? Ici, nul pont ne relie le quartier arabe, de blanc vêtu, à la forteresse rouge qui domine la ville basse de la rivière qui baigne ses flancs rocheux¹⁶⁴⁹.

On reconnaît aussi Constantine à travers l'appellation « ville turque » quand l'auteur-narrateur parle du personnage du Cousin : « Les bordels de la ville turque furent, pendant des mois, ses demeures de fortune¹⁶⁵⁰ ». Bachi renvoie le lecteur, avec cette appellation, à l'histoire de l'occupation turque en Algérie. En effet, le lecteur familier de ce lieu « réel » (Constantine) pourrait facilement décrypter le langage codé de l'auteur et remonter avec lui aux origines de l'Histoire algérienne que renferme chaque ville.

Quant aux villes mythiques grecques, elles sont bien lisibles à travers l'histoire politique de l'Algérie. En effet, à l'image des cités antiques mémorielles et tragiques s'est construite Cyrtha renfermant également un passé tragique, en l'occurrence celui de la guerre civile de la décennie noire (les années 90). Nous identifions d'abord Thèbes et/ou Troie à travers le discours que tient l'auteur-narrateur avec l'un de ses personnages Hocine évoquant les événements qui déchirent l'Algérie :

- Tu te rends compte, me dit Hocine, nous sommes tranquillement assis à siroter un café pendant que des paysans se font égorgés.
Je m'en rends compte
- Nous pourrions être à leur place. Que ferais-tu, toi, si des terroristes débarquaient et se mettaient à assassiner ta famille devant toi ?
- Je préfère ne pas y penser.
- Et nous continuons à vivre, malgré tout.
- C'est tragique je le sais c'est tragique.
- Je ne veux pas continuer ainsi. Je ne veux pas.¹⁶⁵¹

L'auteur-narrateur insiste sur le mot « tragique » pour faire allusion à la tragédie grecque. En effet, les deux villes grecques Thèbes et Troie témoignent d'un destin malheureux, la première étant maudite et ravagée par une peste, et la deuxième brûlée toute une nuit. Les deux villes sont donc la représentation du chaos et de la mort, et Bachi transpose Cyrtha sur le modèle grec puisqu'elle est aussi dévastée par le terrorisme pendant toute une décennie. En effet, le terrorisme, telle une malédiction, frappe toute l'Algérie et fait des massacres sans précédents :

Ce matin, je veux un complément d'information sur le massacre de la veille. Bentalha, ou un autre village en Algérie, je ne sais plus. Six cents morts. Des

¹⁶⁴⁹BCHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.19.

¹⁶⁵⁰*Ibid.*, p.87.

¹⁶⁵¹*Ibid.*, p.21.

bébés égorgés, enfournés dans les cuisinières. Une femme enceinte a été éventrée, le fruit de ses entrailles arraché puis découpé à la hache¹⁶⁵².

Le destin funeste des deux villes grecques transparait de plus en plus dans *Autoportrait avec Grenade* à travers les descriptions des évènements ensanglantant la ville natale de l'auteur-narrateur et la présentant comme une ville maudite : « il fallait fuir le lieu hanté. Et l'Algérie était devenue un grand cimetière¹⁶⁵³ », ou encore : « J'apprenais et vivais dans un pays où les évènements se précipitaient, sans cesse, jusqu'à la nausée¹⁶⁵⁴ ». Au cœur de cet univers apocalyptique l'auteur-narrateur développe un regard pessimiste : « j'ai une vision du monde pessimiste, sombre; de la destinée humaine, je devine la course vers le néant¹⁶⁵⁵ ».

En outre, Ithaque est visible à travers l'orthographe même de la ville qui est un jeu grammatical au niveau du lexème « Cyrtha » qu'on peut décortiquer et déplacer comme suit :

CYRTHA → C / Y / R / THA → Y / THA / C[k] R¹⁶⁵⁶

La lisibilité dans le cas d'Ithaque se situe au niveau scripturaire, nous pouvons donc parler de « lisibilité typographique ». Le renvoi à l'île grecque Ithaque émane, toutefois, de la volonté de l'auteur de représenter une ville gardienne de la mémoire et de l'Histoire, surtout dans des moments de crises comme ceux de la guerre civile ; Bachi l'exprime d'ailleurs dans son texte en faisant le lien entre le qualificatif « immémoriale » et « la guerre » :

Les algériens décidèrent de s'entretuer. La guerre investit Cyrtha l'immémoriale. Sur le champ de bataille, la raison des uns égorgeait la raison des autres. On se trucidait pour l'amour de Dieu, de la Liberté, du Bien, du Beau, du Vrai. On assassinait des enfants pour le bonheur universel¹⁶⁵⁷.

A travers la construction symbolique de Cyrtha, Bachi tente de donner une dimension de profondeur historique à l'espace de son récit. C'est donc à l'image des cités antiques grecques que Cyrtha, ville moderne, s'impose avec grandeur comme un espace de mémoire et d'identité qui se cherchent au cœur du chaos. La mythologie grecque est ainsi une source

¹⁶⁵²*Ibid.*, p.63.

¹⁶⁵³*Ibid.*, p.129.

¹⁶⁵⁴*Ibid.*, p.129.

¹⁶⁵⁵*Ibid.*, p.129.

¹⁶⁵⁶MECHERI, L., *L'écriture de l'Histoire chez Salim Bachi*, op. cit., p.29.

¹⁶⁵⁷BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.94.

inépuisable pour Bachi dans la création des espaces au sein de ses récits, il s'en sert comme d'une médiation littéraire pour donner vie à la complexité d'un lieu dans ses différentes dimensions : « La Grèce a largement influencé la géographie de son œuvre littéraire. L'auteur avoue avoir commencé à lire sérieusement le mythe d'Ulysse dans l'*Odyssée* [...]. La quête de ce socle mythique dans la modernité a séduit l'auteur, qui l'a appliquée à l'espace algérien [...] ¹⁶⁵⁸ ». Bachi exploite donc dans son récit tous les enjeux de la référence aux mythes, Dominique Viart, dans une étude faite sur les textes du Nouveau Roman, attire cependant l'attention sur le double enjeu d'un tel acte créatif :

La rapide reconnaissance de la présence des mythes dans ces textes montre bien, s'il en était encore aujourd'hui besoin, que cette « rupture » n'est pas au niveau des contenus de culture, lesquels sont, en ce qui concerne le mythe, fortement réinvestis dans le texte néo-romanesque. Ce qui est nouveau en revanche, c'est la position donnée au contenu culturel dans l'art littéraire. Le jeu des références mythiques, loin d'éclairer la fiction, contribue souvent à l'embrouiller, car elle intervient, dans un premier temps, comme détournement de la lisibilité diégétique. Dans un second temps en revanche, l'investissement culturel recomposé rassure la lecture en lui permettant de se fonder sur du connu, mais c'est au prix cette fois d'une déformation interprétative du texte romanesque ¹⁶⁵⁹.

Nous constatons donc que la multi-lisibilité de Cyrtha met en scène le projet d'une écriture génétique favorisant une remontée aux origines de la mémoire algérienne. L'acte d'écriture encourage alors un mouvement d'errance constant entre plusieurs espaces et différentes époques historiques de l'Algérie, et cela grâce à des va-et-vient entre le passé et le présent, entraînant de ce fait un brouillage incessant entre ces périodes historiques. En outre, « la multi-lisibilité » de Cyrtha émane de la volonté de l'auteur de garder vivace toute la dimension nostalgique de ces villes « réelles » qui l'ont marqué et qui ont nourri les souvenirs de son enfance et de sa jeunesse, comme il le précise dans son récit : « il faut tenir aux nostalgies de sa jeunesse, les entretenir comme un feu, de crainte qu'elles ne s'éteignent et ne le plongent dans les ténèbres ¹⁶⁶⁰. »

Quant à la visibilité de la ville espagnole Grenade, elle s'impose dès le titre du récit annonçant que l'auteur-narrateur entreprend d'écrire un récit de voyage sur cette même

¹⁶⁵⁸ VITALI, I., « Shéhérazade ne s'arrête jamais », entretien avec Salim Bachi, *Constellations francophones*, Publifarum, n. 7, publié le 20/12/2007, disponible sur : http://publifarum.farum.it/ezone_articles.php?id=61 (consulté le 15/04/2013).

¹⁶⁵⁹ VIART, D., « Mythes et imaginaires des signes dans la fiction romanesque, Butor, Robbe-Grillet, Simon », in CASIER P. (ed.), *Mythe et création*, Lille « UL3 », Presses universitaires de Lille, 1994, p.277.

¹⁶⁶⁰ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.143.

ville. En effet, dès les premières pages du récit, Bachi livre une présentation précise de Grenade et le lecteur pourrait aisément suivre l'itinéraire du narrateur sur un plan. Cependant, l'insertion des souvenirs arrive parfois à brouiller la perception de l'auteur-narrateur et la représentation qu'il livre de la ville manque alors de clarté, chose qu'il confirme : « J'avais traversé tout l'est de Grenade dans une sorte de brouillard, et maintenant je titubais sur le trottoir¹⁶⁶¹ ». L'état de santé de l'auteur-narrateur l'a donc empêché de donner une image claire de la ville, et il compare sa vision à un brouillard qui entrave sa représentation spatiale. Et pour plus de visibilité, Bachi consacre les dernières pages de son récit à la description des monuments, comme dans un guide touristique. En effet, dans les dernières pages d'*Autoportrait avec Grenade*, la vision de l'auteur-narrateur devient plus lucide et « la clarté » de la ville commence à transparaître à travers des détails très précis sur le passé historique des lieux : « Pour ma première véritable sortie, je visitai la Capilla réal, ou Chapelle royale. Construite au début XVI^e siècle, elle accueille à présent les dépouilles d'Isabelle et de Ferdinand et celles de leurs parents¹⁶⁶² ».

Cependant, la ville espagnole « narrativisée » ne renvoie pas seulement à l'aspect physique et architectural de la ville référentielle, mais aussi et surtout au lieu d'une mémoire collective que l'auteur-narrateur ne tarde pas à montrer, car comme l'écrit Lynch : « La totalité de l'environnement que l'on doit représenter est profondément complexe, alors qu'une image évidente est vite ennuyeuse et ne montre que quelques aspects du monde vivant¹⁶⁶³ ». En effet, Bachi fait, dans son récit, écho au passé que renferme les vestiges de cette ville, puisque pour pouvoir écrire le présent, il faut le nourrir avec la profondeur de son passé comme le souligne à juste titre Michel de Certeau :

Aucune existence du présent sans présence du passé, et donc aucune lucidité du présent sans conscience du passé. Dans la vie du temps, le passé est à coup sûr la présence la plus lourde, donc possiblement la plus riche, celle en tout cas dont il faut à la fois se nourrir et se distinguer¹⁶⁶⁴.

« L'imagibilité » de la ville a de ce fait le pouvoir de renvoyer l'individu à une mémoire collective mais aussi à une mémoire individuelle. En effet, les espaces traversés par l'auteur-narrateur provoquent chez lui une sorte de jeu de mémoire à travers des

¹⁶⁶¹ *Ibid.*, p.155-156.

¹⁶⁶² *Ibid.*, p.167.

¹⁶⁶³ LYNCH, K., *Dans l'image de la cité Paris, op.cit.*, p12.

¹⁶⁶⁴ DOSSE, F., « Michel de Certeau et l'écriture de l'histoire », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire, op. cit.*, p. 145-156.

images du présent ou du passé des deux villes –Grenade ou Cyrtha- qui se chevauchent et qui s’imposent à son esprit, car comme le remarque Walter Gropius « les relations spatiales, les proportions et les couleurs contrôlent les fonctions psychologiques [...] vitales et réelles¹⁶⁶⁵ ».

Ainsi, pour entamer la visite de l’Albaicin, dans la troisième partie du récit intitulée *Paradis*, Bachi fait remonter son lecteur dans l’Histoire de la ville et convoque le poète espagnol Federico García Lorca qui apparaît au travers des délires de l’auteur-narrateur sous forme d’un fantôme vivant qui engage la discussion avec lui:

- N’écoute pas ceux qui te disent de partir. Tu ne dois surtout pas renoncer à visiter l’Alhambra. Sais-tu que j’y ai donné ma première représentation, pour la fête des Rois ?
- Federeco.
- Tu ne t’attendais pas à me voir ?¹⁶⁶⁶

En effet, selon l’auteur le lieu doit garder vivant à jamais les empreintes des grands hommes qui l’ont marqué. Il reproche à Grenade d’avoir oublié le nom de ce grand poète :

Rien, à Grenade, n’évoquait plus la présence de son plus grand poète. Ses habitants vivaient en pleine amnésie. Certes, non loin de l’hôtel, à la périphérie de la ville, se trouvait sa maison, transformée en musée, mais son portrait n’ornait aucune échoppe, son nom n’agitait plus aucune lèvre¹⁶⁶⁷.

Bachi délègue la voix narrative à cette présence fantomatique du poète espagnol et fait place ainsi à son histoire qui se confond avec celle de la ville :

Du 20 au 23 juillet 1936 l’Albaicin résista héroïquement, sans armes, encerclé par les franquistes. Je m’étais pendant ce temps réfugié à la Huerta de San Vicente, mon musée à présent. Et puis j’ai dû m’enfuir, la vie devenant impossible. J’étais insulté, molesté par mes voisins. Ils me crachaient dessus quand je sortais. J’ai dû faire appel à Luis Rosalés, dont la famille était phalangiste. Il me logea chez lui, calle Angelo. J’ai été arrêté le 16 août. Conduit au gouvernement civil, puis transféré à Viznar, à quelques kilomètres d’ici. J’ai été fusillé près de la « fontaine aux larmes ».¹⁶⁶⁸

Les lieux décrits dans *Autoportrait avec Grenade* sont donc la mémoire d’un passé qui ne doit pas être effacé ou oublié, et c’est bien là l’objectif du projet scripturaire de Bachi

¹⁶⁶⁵ GROPIUS, W., *Apollon dans la démocratie ; La nouvelle architecture et le Bauhaus*, Bruxelles, La Connaissance, 1969, p.109.

¹⁶⁶⁶ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op.cit., p.151.

¹⁶⁶⁷ *Ibid.*, p.152.

¹⁶⁶⁸ *Ibid.*, p.153.

qu'il exprime par le biais de la parole du personnage Federico : « J'ai longtemps cherché dans notre passé des traces lumineuses de la mémoire. Je les ai chantées¹⁶⁶⁹ ». Chaque lieu visité est alors livré avec des détails historiques dignes d'un historien ou d'un documentariste :

Je visitai le palais de Charles Quint(...) cet édifice Renaissance construit grâce au racket des Morisques de la région de Granada. La djizya ne fut donc pas l'apanage des seuls musulmans. Après le soulèvement des Morisques, en 1568, les fonds se raréfièrent et le palais resta sans toit jusqu'au début du siècle passé.¹⁶⁷⁰

En outre le passage des arabes à Grenade est également un évènement historique que l'auteur évoque en décrivant la Madraza, et notamment les inscriptions à valeur religieuse sur les murs :

Une inscription en arabe parcourt les murs, s'enchevêtrant comme les fils d'une pelote : « Seul Allah est victorieux. » Toujours le même motif qui traversait l'Alhambra et les jardins du Generalife. Ces paroles, au cœur palpitant de la beauté, invitaient à la modestie et non au fatalisme qui caractérise mes contemporains¹⁶⁷¹.

La Madraza, « école en arabe. L'ancienne université dont il ne subsiste que l'oratoire¹⁶⁷² », est un lieu à forte « imagibilité » car il éveille chez l'auteur-narrateur un double souvenir : celui de l'invasion de l'Espagne par les arabes musulmans, et aussi celui du terrorisme qui a déchiré l'Algérie au nom de la religion.

L'auteur-narrateur continue sa visite guidée à travers la mémoire que dégagent les lieux, il évoque alors en visitant la chapelle royale l'achèvement de la domination arabe en Espagne, et cela quand le dernier roi maure, Boabdil, livre en larmes le grand trésor architectural islamique, l'Alhambra :

Je m'arrêtai aussi devant une vitrine où étaient entreposés la robe d'apparat d'Isabelle, l'épée de Ferdinand et son spectre. (...) Le royaume de Grenade devait être dans un piètre état pour tomber entre les mains de tels personnages. Les Abencérages ont eu les ennemis qu'ils méritent. Et je me trouvais naturellement de l'avis de la mère de Bouabdil. « Tu fais bien de pleurer comme une femme ce que tu n'as pas su défendre comme un homme », aurait lancé l'auguste matrone à son imbécile de fils¹⁶⁷³.

¹⁶⁶⁹ *Ibid.*, p.153.

¹⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 179.

¹⁶⁷¹ *Ibid.*, 169.

¹⁶⁷² *Ibid.*, 169.

¹⁶⁷³ *Ibid.*, p.169.

Par ailleurs, tous les lieux traversés par l'auteur-narrateur sont décrits avec le regard d'un étranger émerveillé par beauté de la ville espagnole :

Le nez collé à la vitre, je regardais la Sabika, où se dressait l'Alhambra, avec les yeux étonnés d'un convalescent. Face à Sacromonte, Grenade m'apparut en toute sa splendeur. Quelques instants où tout me parut en harmonie : le ciel et la vallée s'épousaient sous le regard bienveillant de la forteresse arabe.¹⁶⁷⁴

D'ailleurs, l'auteur-narrateur consacre toute une partie intitulée *Paradis* pour rendre hommage à l'espace paradisiaque de Grenade. Cependant, la beauté du lieu est liée aussi et surtout à son degré « d'imagibilité », pour encore reprendre la terminologie de Lynch, qui renvoie l'auteur-narrateur, emportant avec lui le lecteur, aux origines de la mémoire de ces lieux.

La mémoire historique de Grenade est ainsi vivante à travers tous les espaces visités par l'auteur-narrateur. L'imagibilité des lieux crée chez lui une sorte de jeu de mémoire, mais elle éveille aussi, en lui, des questionnements sur l'intérêt de garder vivace la mémoire historique et collective des lieux :

Les drapeaux et les flammes de la Reconquis ta flottent sur la tour depuis l'année1492, de sinistre mémoire. Enfin tout dépend de quelle mémoire. Pour ma part je m'en fiche un peu. On perd beaucoup à entretenir de vieilles nostalgies. Les miennes s'arrêtent au royaume de ma naissance. Le reste est fantasme; on ne capture pas les siècles comme des papillons. Alors pourquoi pleurer des splendeurs passées ? Se lamenter sur d'anciennes grandeurs ? Ce ne sont que reflets et mirages¹⁶⁷⁵.

Avec un discours métatextuel, l'auteur-narrateur remet en question l'acharnement de l'être humain à s'accrocher aux souvenirs et au passé que reflètent les lieux. La ville est de ce fait un élément qui contribue à la confrontation de l'auteur-narrateur avec l'autre (lieu-mémoire) et active sa réflexion sur lui-même et sur le monde à la recherche de la paix. Toutefois, à contrario le passé le libère du présent et l'apaise :

Face à Sacromonte, Grenade m'apparut dans toute sa splendeur. Quelques instants où tout me parut en harmonie : le ciel et la vallée s'épousaient sous le regard bienveillant de la forteresse arabe. Je ressentis une joie intense mais néanmoins paisible. Toutes mes angoisses se diluaient dans l'espace où, entre les pentes grises et mauves, s'accrochaient des figuiers de barbarie. Les jours s'effaçaient, regagnaient une zone d'ombre, bien

¹⁶⁷⁴ *Ibid.*, p.171.

¹⁶⁷⁵ *Ibid.*, p.181.

éloignée de moi. La vie vécue, me semblait-il, appartenait à une autre personne. Comme j'aurais aimé naître ici!¹⁶⁷⁶

Par ailleurs, l'espace dans *Autoportrait avec Grenade* est construit en trois dimensions : pour commencer il y a la ville Grenade qui est une ville de référence représentant l'*ici* à partir duquel s'élancent deux perspectives d'un *ailleurs* : le premier ailleurs renvoie au passé lié aux souvenirs de l'auteur-narrateur dans sa ville natale, Cyrtha « Je me souviens d'un hiver particulièrement rigoureux à Cyrtha (...) je rendais visite à ma grand-mère en revenant de l'école. Elle était occupée à préparer la galette sur un brasero à gaz¹⁶⁷⁷ », et le deuxième ailleurs fait référence au pays d'accueil où la carrière d'écrivain de l'auteur-narrateur a commencé et où il a connu la consécration, la France : « C'est pourtant en France que je me sens le mieux¹⁶⁷⁸ », ou encore : « La France est-elle ma patrie ? (...) Mon travail, ma vie, se conjuguent à présent au français¹⁶⁷⁹ ». Tout au long du récit, l'auteur-narrateur ne cesse de faire des va-et-vient entre les trois dimensions, mais vers la fin du récit les deux dimensions de l'*ailleurs* finissent par disparaître et il n'en reste que la dimension de l'*ici*, liée au *maintenant* de l'écriture.

En somme, « la lisibilité », la « multi-lisibilité » ou encore l'absence de lisibilité de l'espace urbain au sein de notre corpus autofictionnel sont autant de stratégies de figuration de soi à travers l'espace que les auteurs choisissent pour mieux témoigner de leur identité en pleine déconstruction/ reconstruction. En effet, chez Delaume l'absence de lisibilité de la ville est à l'image d'une identité déracinée et étrangère au sein de son monde, un déracinement causé par l'absence de repères identitaires en l'occurrence, l'identité paternelle. Quant à Arcan, le peu de lisibilité de la ville québécoise témoigne de l'importance qu'elle donne au vécu psychique et surtout à la douleur d'une séparation difficile, donc l'espace intérieur prime sur l'espace extérieur, et le désordre dans lequel les repères spatiaux sont présentés révèle une identité en pleine dépression. Par ailleurs, la multi-lisibilité de la ville chez Bachi est un moyen de rendre compte de son identité multiple, d'un vécu riche d'espace et d'expériences : enfance et jeunesse en Algérie (représentée par la ville Cyrtha) avec un présent et un passé douloureux, carrière littéraire en France, mais toujours accompagnée d'un sentiment de déracinement et d'étrangeté et

¹⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 172.

¹⁶⁷⁷ *Ibid.*, p.20.

¹⁶⁷⁸ *Ibid.*, p.16.

¹⁶⁷⁹ *Ibid.*, p.125.

une expérience d'écriture sur la ville espagnole Grenade qui le renvoie, elle aussi, vers une mémoire historique bien riche.

V. Le « *thirdspace* » : effet de déterritorialisation transgressive

Les différents espaces dans notre corpus semblent être soumis à une logique de désarticulation, favorisant l'hybridation. En effet le manque de lisibilité dans *Dans ma maison sous terre* et dans *Folle* et aussi la forte présence d'une « multi-lisibilité » dans *Autoportrait avec Grenade* installe ces textes autofictionnels dans un espace transgressif caractérisé par un brouillage entre fiction et réalité. Cette désarticulation de la topo-structure des trois œuvres ouvre un large éventail à ce qu'Edward Soja nomme *Thirdspace* ou « le tiers espace » et qu'il définit ainsi dans son ouvrage intitulé *Thirdspace* :

Tout entre en contact dans le tiers espace (*Thirdspace*) : la subjectivité et l'objectivité, l'abstrait et le concret, le réel et l'imaginé, le connaissable et l'inimaginable, le répétitif et le différencié, la structure et l'agencement, l'esprit et le corps, le conscient et l'inconscient, le discipliné et le transdisciplinaire, la vie quotidienne et l'histoire sans fin¹⁶⁸⁰.

Les trois auteurs autofictionnalistes créent leur tiers-espace en entretenant des rapports de déterritorialisation avec les espaces géographiques qu'ils représentent dans leurs œuvres, pour ainsi reprendre les expressions issues de la réflexion de Deleuze et de Guattari. Le tiers-espace est un lieu des possibles où les impossibles peuvent coexister et il est l'exemple parfait pour représenter l'espace de l'hybridation autofictionnelle, Bertrand Westphal pense justement qu'il est « un monde possible qui n'est pas réel, ou ne l'est pas encore, et pourtant n'en existe pas moins : c'est un exprimé qui n'existe que dans son expression, le visage ou un équivalent de visage¹⁶⁸¹ ».

La représentation des espaces dans notre corpus comporte une dimension hétérogène qui fonctionne comme une dynamique à la fois d'éclatement et de fusion entre différents espaces de nature différente. Nous proposons d'analyser cette spécificité spatiale en faisant appel aux travaux en géophilosophie et en géocritique. Le premier concept qui nous sera utile est celui de « la transgressivité » proposé par Bertrand Westphal et qu'il définit ainsi :

¹⁶⁸⁰SOJA, E., cité in WESTPHAL, B., *La Géocritique – Réel, fiction, espace*, op. cit., p. 120.

¹⁶⁸¹*Ibid.*, p. 122.

Quand la variation est continue, l'acte transgressif ponctuel (la variable qui n'est pas encore une constante) s'inscrit dans un état de transgressivité permanente, qui affecte le *territoire*, autre nom d'un système de référence spatial et identitaire qui se voudrait homogène... et qui ne l'est pas¹⁶⁸².

Westphal attire l'attention sur deux phénomènes : d'abord « la transgressivité permanente » étant un acte transgressif affectant un territoire soumis à une variation continue, ensuite la nature du *territoire* qui est hétérogène et non pas homogène. Westphal s'inspire des travaux de Gilles Deleuze et Félix Gattari¹⁶⁸³, et adapte son concept de « transgressivité » à celui de « déterritorialisation », cette dernière étant un mouvement qui s'effectue en trois moments :

Chez les animaux nous savons l'importance de ces activités qui consistent à former des *territoires*, à les abandonner ou à en sortir, et même à refaire territoire sur quelque chose d'une autre nature (l'éthologue dit que le partenaire ou l'ami d'un animal « vaut un chez soi », ou que la famille est un « territoire mobile »). A plus forte raison l'hominien : dès son acte de naissance, il déterritorialise sa patte antérieure, il l'arrache à la terre pour en faire une main, et la reterritorialise sur des branches et des outils. Un bâton à son tour est une branche déterritorialisée. Il faut voir comme chacun, à tout âge, dans les plus petites choses comme dans les plus grandes épreuves, se cherche un territoire, supporte ou mène des déterritorialisations, et se reterritorialise presque sur n'importe quoi, souvenir, fétiche, ou rêve. [...] On ne peut même pas dire ce qui est premier, et tout territoire suppose peut-être une déterritorialisation préalable; ou bien tout est en même temps¹⁶⁸⁴.

Ces philosophes ont recours au concept de déterritorialisation dans un but de relecture des représentations spatiales les plus complexes. La transgressivité affecte donc le mouvement de déterritorialisation en accompagnant à chaque fois ses trois variations : le mouvement de déterritorialisation est plus créatif que destructeur, et il vise la remise en question de toutes les structures de pouvoir et de domination.

Nous avons remarqué que dans les trois œuvres les auteurs-narrateurs suivent ce mouvement de « déterritorialisation transgressive », en partant d'un territoire bien fixe et délimité vers un territoire « imprévisible dans son aspect et ses manifestations. Il est dépourvu de racine. Il ne se présente pas même sous forme de système radicelle, où tout ordre finirait en dernier ressort (*in extremis*, à ses extrémités) par se diluer dans le désordre

¹⁶⁸² *Ibid.*, p. 87.

¹⁶⁸³ Le concept de la déterritorialisation a été créé par Deleuze et Gattari dans leur trilogie : *Anti-Œdipe*, *Mille Plateaux*, *Qu'est-ce que la philosophie ?* dans le cadre d'une géophilosophie qui a inspiré profondément les travaux en géocritique.

¹⁶⁸⁴ DELEUZE G. et F. GATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p.66.

¹⁶⁸⁵ ». En effet, dans *Dans ma maison sous terre*, la déterritorialisation s'effectue à travers le mouvement transgressif qui efface les frontières entre un espace référentiel (le cimetière) et un espace fantastique (un cimetière quasiment irréel qui favorise le dialogue entre les morts et les vivants). Delaume réalise donc ce déplacement métaphorique (déterritorialisation) et se « reterritorialise » dans un espace qui « vaut un chez soi ¹⁶⁸⁶ » et qui représente la spécificité de son histoire familiale et elle rejoint, de ce fait, le point de vue de Deleuze et de Gattari en considérant que la « famille est un territoire mobile ¹⁶⁸⁷ ». L'hétérogénéité des espaces chez Delaume se manifeste à travers un déplacement constant entre des territoires flous et incompatibles avec les territoires géographiques bien déterminés. Le corps et les rêves sont, par exemple chez Delaume, des territoires identitaires qui peuvent se déterritorialiser et se reterritorialiser dans un espace de harcèlement familial : « Mon corps est l'habitable des morts de ma famille. Des morts et des fantômes je ne guérirai pas. (...) toutes les nuits le même rêve : dans mon crâne ils habitent, une maison de poupée coupée par tronçonneuse, une scène de dîner et la putréfaction ¹⁶⁸⁸ ». En outre, Delaume réalise une « déterritorialisation » en quittant le territoire de la prose et en se reterritorialisant dans celui de la poésie, la transgression entre les deux genres est alors opérée à travers les histoires des personnages comme Mille B. ¹⁶⁸⁹ et Méridith P. ¹⁶⁹⁰ qui racontent leur histoire sous forme de poèmes. A travers l'histoire de Distel, l'auteure-narratrice revit son propre drame en se reterritorialisant dans l'univers de la chanson et de la musique, mais aussi et surtout celui de la nostalgie maternelle car il s'agit bien du chanteur préféré de sa mère morte et c'est dans sa chanson où l'on trouve le refrain « ton père n'est pas ton père et ton père ne l'sait pas », c'est pour cette raison qu'il plaît à la mère et c'est pourquoi elle a nommé son mari Sacha. De plus, l'auteure-narratrice, à travers les souvenirs, opère des va-et-vient entre son « territoire du présent », la France, et son « territoire du passé », Beyrouth. Ainsi, au sein d'un espace fantastique, Delaume varie constamment ses mouvements de déterritorialisation et de reterritorialisation en transgressant toutes sortes de frontières : réalité/fiction, prose/ poésie, présent/ passé etc.

¹⁶⁸⁵ WESTPHAL, B., *La Géocritique – Réel, fiction, espace*, op. cit., p. 88.

¹⁶⁸⁶ DELEUZE G. et F. GATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p.66.

¹⁶⁸⁷ *Ibid.*, p.66.

¹⁶⁸⁸ DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.169.

¹⁶⁸⁹ *Ibid.*, p.37.

¹⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 79 .

De même, dans *Folle* l'auteure-narratrice se déterritorialise de la réalité vécue au sein de la ville québécoise et se reterritorialise dans une réalité racontée au sein d'une lettre par le biais du souvenir et crée ainsi un territoire du ressenti intime et se livre à un procès contre elle-même. A l'instar de Delaume, Arcan montre comment l'écriture pourrait se transformer en un nouveau territoire d'un « chez soi », ou un tiers-espace, qui peut accueillir des âmes meurtries par le mensonge, la trahison et le manque d'affection. Quant à *Autoportrait avec Grenade*, l'auteur-narrateur opère constamment des mouvements de déterritorialisation et reterritorialisation à travers des déplacements réels (entre l'Algérie et la France et entre la France et l'Espagne), ou imaginaires (entre Grenade et Cyrtha et au sein des villes composant Cyrtha). Le mouvement de la « déterritorialisation transgressive » est un mouvement pluriel et constant chez Bachi et les exemples en sont très riches. En effet, l'auteur-narrateur se déterritorialise de sa chambre d'hôpital à Grenade, pour se reterritorialiser dans un « territoire de délire », et à l'instar de Delaume et d'Acran, il va créer son propre « chez soi » où tout est permis : dialogues avec ses propres personnages issus de ses romans antérieurs et des personnages historiques de cultures différentes, visites fantomatiques de personnes familières et même étrangères. En outre, la déterritorialisation/ reterritorialisation opère dans le récit de Bachi une dialectique entre le « territoire du passé » : personnel (sa jeunesse, ses amours, sa famille), et collectif (situation politique de l'Algérie, moments historiques de Grenade), et celui du présent : écrivain étranger malade cherchant à écrire un roman de voyage sur la ville espagnole Grenade.

La transgressivité chez nos trois autofictionnalistes se manifeste, donc, à travers tous les mouvements de transgression que produit la déterritorialisation qui est souvent un déplacement symbolique impliquant une hétérogénéité de l'espace et le transformant en un tiers-espace qui est un univers des possibles. Les frontières entre les différents territoires sont alors effacées et le sens est éclaté, mais elles sont par la suite réinvesties par les auteurs pour donner naissance à un nouveau territoire doté d'un sens nouveau.

En somme, notre corpus autofictionnel est un espace d'une constante « déterritorialisation transgressive » entraînant un éclatement des territoires puisque le « territoire rendu incessamment mobile finira par être présidé (pour ainsi dire) par une quasi

impalpable dialectique déterritorialisante ¹⁶⁹¹». Ces phénomènes d'éclatement ne sont que la représentation d'une identité complexe et multiple en pleine déconstruction/reconstruction. Le tiers-espace est de ce fait une stratégie de fuite et une tentative de reconstruction de soi dans un univers capable de cerner la douleur du vécu mais également et surtout ouvrant la voie aux multiples possibles afin de mieux s'explorer et se libérer du fardeau existentiel.

Le tiers espace est donc une sorte de labyrinthe bien personnalisé par chaque auteur et qui prône une perdition à bon escient, puis une recherche d'issue à travers un sentier plein d'embuches. Nous découvrirons plus précisément la spécificité de ce labyrinthe dans l'élément suivant.

VI. L'espace du labyrinthe : Quête, conquête et requête

Un écrivain pour qui écrire est autant un instrument de méditation qu'un moyen d'expression est conduit vers les plus anciens mythes.

Maurice Blanchot, *Faux Pas*¹⁶⁹²

Dans les trois œuvres autofictionnelles, les auteurs circonscrivent leurs textes au sein d'un univers labyrinthique qui n'est, toutefois, jamais clos mais au contraire ouvert et aux frontières floues. Les espaces sont alors déambulatoires et entraînant de ce fait les auteurs-narrateurs dans une errance qui les ramène constamment à leur point de départ au risque d'aller vers l'inconnu.

L'écriture littéraire représente le labyrinthe en tant qu'espace purement créé car il « est avant tout une image mentale, une figure symbolique ne renvoyant à aucune architecture exemplaire, une métaphore sans référent. Il est à prendre d'abord au sens figuré et c'est pour cela qu'il est devenu une des figures les plus fascinantes des mystères du sens ¹⁶⁹³ ». Nos trois autofictionnalistes ont repris à leur compte le mythe du labyrinthe et l'ont réinvesti dans leurs textes pour explorer leur vécu psychique en le mettant face au défi

¹⁶⁹¹ WESTPHAL, B., *La Géocritique – Réel, fiction, espace, op.cit.*, p. 89.

¹⁶⁹² BLANCHOT, M., *Faux Pas*, Paris, Gallimard, 1943, rééd.1987, p.65.

¹⁶⁹³ PEYRONIE, A., « *Labyrinthe* », in BRUNEL, P. (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 916.

d'une construction complexe comme celle du labyrinthe. Le labyrinthe serait alors une stratégie d'exploration et de découverte de soi au sein d'une écriture hybride.

Il semblerait donc que le labyrinthe s'impose *a contrario* comme une stratégie de structuration de la pensée chez les auteurs de fiction et notamment des autofictions « parce que la réalité que l'artiste explore ne peut être exprimée par des formes narratives éprouvées, l'écriture multiplie les procédés de rupture qui empêchent la constitution d'enchaînements de cause à effet censés refléter la cohérence d'un univers devenu impensable sur le mode de la raison cartésienne¹⁶⁹⁴». Le labyrinthe est à cet effet un construit de rupture et parfois même de révolte afin de chercher un sens à une existence devenue insoutenable :

Notre époque est celle d'un questionnement plus angoissé sur le sens du monde, amplifié par l'écroulement progressif des dogmes religieux et des idéologies totalisantes (...) On découvre que (...) la matière du monde se dérobe à la compréhension et surprend infiniment par une épaisseur qui n'a plus guère à voir avec la profondeur que l'esprit humain avait projetée sur lui¹⁶⁹⁵.

Le recours au mythe, en l'occurrence celui du labyrinthe est une manière de se distancier de cette réalité cruelle et de marquer une forme d'absence face à un monde nauséabond, comme le souligne à juste titre Roland Barthes : « La fonction du mythe, c'est d'évacuer le réel : il est à la lettre, un écoulement incessant, une hémorragie, ou, si l'on préfère, une évaporation, bref une absence sensible¹⁶⁹⁶».

Afin d'approcher la spécificité de la construction du labyrinthe chez chaque auteur, nous jugeons utile de faire appel aux trois types de labyrinthe distingués par Umberto Eco dans *Apostille au Nom de la rose*¹⁶⁹⁷ : un labyrinthe « unicursal », « maniériste » et « le rhizome »/« réseau infini ». Le premier type renvoie à l'image du labyrinthe classique inspiré de la mythologie grecque¹⁶⁹⁸, il est appelé « unicursal » puisque son parcours se trace souvent sous forme de spirale dans un sens univoque. Ce type de labyrinthe est caractérisé par un centre qu'il faut atteindre afin de tracer le chemin de sortie, « ce modèle

¹⁶⁹⁴ ALLEMANT, R.-M., *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses, 1996, p.43.

¹⁶⁹⁵ *Ibid.*, p.11.

¹⁶⁹⁶ BARTHES, R., *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, Points, 2008, p. 217.

¹⁶⁹⁷ ECO, U., *Apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset, 1983.

¹⁶⁹⁸ Le mythe du labyrinthe dans les écritures contemporaines a toutefois perdu toute la dimension référentielle mythologique et religieuse et renvoie plutôt au dédale dans lequel s'enferme l'homme contemporain contraint par toutes les pressions sociales, économiques et politiques.

de labyrinthe a été en vogue jusqu'à l'âge de la Renaissance et symbolisait, selon les interprétations, spirituelles, allégoriques ou ésotériques, le chemin du salut, un chemin de quête (de Dieu, de soi-même, de la connaissance) ou bien le voyage d'initiation à une nouvelle vie après la mort ¹⁶⁹⁹. Le deuxième type de labyrinthe est nommé « maniériste » et il renvoie à une ramification et un enchevêtrement de voies dont une seule est la bonne issue, et les autres sont des impasses. La difficulté de ce labyrinthe consiste dans l'effort intellectuel que doit fournir celui qui le traverse car il doit tracer un plan bien structuré qu'il tire de ses différentes tentatives de traversée. Quant au troisième type Eco le définit ainsi :

Enfin, il y a le réseau, ou ce que Deleuze et Gattari appellent rhizome. Le rhizome est fait de telle sorte que chaque chemin peut se connecter à chaque autre chemin. Il n'y a pas de centre, pas de périphérie, pas de sortie parce qu'il est potentiellement infini ¹⁷⁰⁰.

Dans notre corpus, seul le premier et le troisième type retiendront notre attention. En effet, Bachi et Delaume projettent leur récit au sein d'un labyrinthe hybride combinant des caractéristiques du labyrinthe classique et du rhizome ; en d'autres termes les deux textes autofictionnels se tissent au sein d'un labyrinthe structuré où les connexions entre différents chemins sont inlassablement réactualisées et guidées vers l'infini. Seul Arcan semble ne pas définir de centre à son labyrinthe rhizomique.

Toutefois quel que soit le type de labyrinthe, il est par excellence un lieu d'isolement et d'égarement mais nos auteurs tâchent d'y tracer des lignes de fuite, pour ainsi reprendre l'expression de Deleuze, afin d'éviter de s'y enfermer totalement. D'ailleurs ces auteurs explicitent dans leurs écrits ou dans des interviews, les enjeux de leur projet, Salim Bachi déclare par exemple que :

Autoportrait avec Grenade est typique de l'homme dans son labyrinthe. Submergé par la vie, par mon œuvre, je me débats au risque de l'impuissance. Le voyage, réel et imaginaire, est une solution de sortie de crise. Une position de repli. Il me fallait en quelque sorte faire le point. Je dirais que mon double fictionnel est venu me tendre la main pour me conduire à travers la *selva oscura* ¹⁷⁰¹.

¹⁶⁹⁹ LOVITO, G., « Le mythe du labyrinthe revisité par Eco théoricien et romancier à des fins cognitives et métaphoriques », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 27 | 2013, mis en ligne le 25 juin 2014, art. en ligne : <http://etudesromanes.revues.org/4141> ; DOI : 10.4000/etudesromanes.4141 (consulté le 15.02.2015).

¹⁷⁰⁰ ECO, U., *Apostille au Nom de la rose.*, op. cit., p.65.

¹⁷⁰¹ BACHI, S., cité in VITALI, I., *Rencontre avec Salim Bachi*, op. cit.

Le centre du labyrinthe chez Bachi est la ville espagnole Grenade, cet espace référentiel est le point de départ que prend l'auteur-narrateur pour aller vers des ramifications de souvenirs et d'hallucinations qui se chevauchent dans un espace de délire ; la ville est, à cet effet, comme le souligne à juste titre Michel Butor « un labyrinthe où l'on se perd, dans tous les sens du mot, où l'on s'égare, où l'on perd son âme, où le temps lui-même perd la boussole¹⁷⁰² ». En effet, le labyrinthe chez Bachi devient rhizomique et encourage ainsi le voyage imaginaire à travers l'errance et la rêverie. Les songes et les délires se présentent alors comme la dynamique de cet espace : « On ne sait plus le langage des songes. Les voyages nous invitent à le découvrir. Il faut faire vite. Aller vite¹⁷⁰³ ».

L'espace labyrinthique dans *Autoportrait avec Grenade* est d'ailleurs annoncé par l'auteur dès l'épigraphe avec une citation empruntée à Dante Alighieri: « Au milieu du chemin de notre vie, je me trouvais dans une forêt sombre, la route où l'on va droit s'étant perdue¹⁷⁰⁴ ». Le dédale chez Bachi est donc un espace isolé et inhabité (la forêt¹⁷⁰⁵), effrayant et sans repères (sombre), mais pour pouvoir trouver une issue il faudrait chercher la lumière. L'auteur-narrateur tente justement de retrouver cette lumière en effectuant un voyage à Grenade :

J'étais venu à Grenade à la recherche de la lumière. A la recherche du bonheur et du temps perdu. J'avais connu l'oubli des drogues et les errements de la folie. L'idée de quitter l'hôtel et de me perdre me hantait à présent. Je repris ma reptation, lente, erratique¹⁷⁰⁶.

Quant à l'isolement, Bachi assure qu'il n'est pas un choix hasardeux ou accidentel mais il émane plutôt d'un choix personnel et bien prémédité : « rester dans une solitude complète et choisie¹⁷⁰⁷ » afin de trouver un sens à son existence ; il l'avoue ainsi en entretenant avec son personnage Hamid Kaim :

- Que viens-tu chercher à Grenade, Salim ?
- Le sens de la vie¹⁷⁰⁸.

¹⁷⁰² BUTOR, M., *Curriculum Vitae*, Paris, Plon, 1996, p.75.

¹⁷⁰³ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.11.

¹⁷⁰⁴ DANTE, A., *La Divine Comédie*, op. cit.

¹⁷⁰⁵ « Dans Forêt-racine-labyrinthe, la forêt tout entière a été le théâtre d'une fantastique permutation des racines et des branches. L'auteur fêru de la linguistique qu'était Calvino n'ignorait pas que les arbres syntaxiques (Claude Berge les appelait "arborescences") se représentent graphiquement à l'envers, comme dans le conte ». « Forêt Racine Labyrinthe — Italo Calvino », in site Labrynthique, disponible sur : <http://www.labyrinthiques.net/2009/04/17/foret-racine-labyrinthe-italo-calvino/> (consulté le 10/07/2014).

¹⁷⁰⁶ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.157.

¹⁷⁰⁷ *Ibid.*, p.12.

¹⁷⁰⁸ *Ibid.*, p.12.

Le personnage autodiégétique insiste donc sur l'errance dans l'espace référentiel (Grenade) qui se projette aussi dans l'espace imaginaire (Cyrtha et le passé historique de Grenade) et brouille les frontières entre les deux espaces, car « dans le rhizome, penser signifie se déplacer à tâtons, c'est-à-dire de manière *conjecturale* ¹⁷⁰⁹ ». L'auteur-narrateur exprime justement sa confusion dans la représentation de ce qui l'entoure : « Je ne sais plus très bien où se situe la vérité. Les rêves et la réalité s'entremêlent dans mon esprit. Difficile de démêler l'écheveau ¹⁷¹⁰ ».

De même, dans *Dans ma maison sous terre* Delaume y installe le cimetière comme un centre à son errance labyrinthique : « Alors ce serait un labyrinthe, mais je ne serais pas seule dedans ; Il y aurait des haies, des statues. Des tombeaux remplis d'âmes qui veillent, des souvenirs qui râlent à flanc. Partout, c'est un profond sommeil. Théophile me dit en avant ¹⁷¹¹ ». C'est au cœur de ce cimetière que Delaume se lancera à la recherche de la lumière qui est la vérité au sujet de son identité ; elle sera alors contrainte d'emprunter plusieurs voies pour questionner des êtres fantomatiques. Quant à *Folle*, Arcan y installe un labyrinthe rhizomique au sens propre du terme, un univers de perdition sans aucun centre et où tous les nœuds peuvent se reconnecter pour exprimer la douleur d'une femme souffrant au sein d'une société réifiée.

Toutefois, pour ne pas s'enfermer totalement dans leur labyrinthe, les trois auteurs prévoient un fil d'Ariane à suivre pour pouvoir survoler le dédale et surtout le dominer, et c'est bien là, la tâche d'un vrai artiste comme le déclare Bachi :

L'artiste est le symbole de l'homme dans son labyrinthe. « Antique père, antique artisan, assiste-moi maintenant et à jamais », clame à peu de choses près Stephen Dedalus à la fin du *Portrait de l'artiste en jeune homme*. Dédale est père de toutes les « industries », bien avant Ulysse ; il est donc aussi maître d'œuvre. L'artiste est celui qui domine le labyrinthe. Il l'érige, s'y perd, et le survole. Il s'en échappe et ne se brûle pas les ailes. À travers la forêt obscure des mots, il trouve son chemin, guidé par un poète ou par son génie propre ¹⁷¹².

Selon Bachi le labyrinthe est donc un construit conscient de l'artiste qu'il doit absolument gouverner en passant par trois étapes : dressage, perdition et évasion. Cette architecture du labyrinthe bachien est bien explicite dans les trois œuvres autofictionnelles. En effet, dans *Autoportrait avec Grenade* l'auteur dresse son espace-temps, ou son

¹⁷⁰⁹ ECO, U., *De l'arbre au labyrinthe*, Paris, Grasset, 2010, p. 76.

¹⁷¹⁰ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.112.

¹⁷¹¹ DELAUME, Ch, *Dans ma maison sous terre*, op. cit., p.67.

¹⁷¹² BACHI, S., cité in : VITALI, I., *Rencontre avec Salim Bachi*, op. cit.

chronotope¹⁷¹³ pour ainsi reprendre l'expression de Bakhtine, d'une manière dédaléenne où deux espaces (Cyrtha et Grenade) se conjuguent dans un temps pluriel (les moments historiques qui ont marqué les deux villes). L'auteur-narrateur se perd alors dans ses va-et-vient au sein de ce chronotope, par l'effet de la morphine ; et au sein d'une errance hallucinatoire, il cherche inlassablement une issue pour s'en libérer. La sortie chez Bachi est celle de la guérison de sa maladie, une issue alors quasiment impossible parce que sa maladie rare est une maladie chronique, la bribe de lumière serait alors de ne plus ressentir de la douleur grâce aux calmants, c'est-à-dire de pouvoir retrouver un apaisement même provisoire qui lui permettra de rester lucide.

De même, Delaume s'enferme dans un espace quasiment fantastique, le cimetière, et se perd dans sa recherche au sein d'une symphonie de voix de défunts ressuscités qui chantent en chœur leurs histoires. Pour l'auteure-narratrice de *Dans ma maison sous terre* une seule sortie est envisageable de ce monde fantomatique, celle de découvrir la vérité qui a causé son drame familial, une vérité qui semble impossible à dévoiler ; elle opte alors pour une ultime solution, l'exécution de sa première identité : Nathalie Dalain. A l'instar de Bachi et de Delaume, Arcan tente de sortir de son labyrinthe rhizomique composé d'évènements d'une histoire d'amour au sein d'une ville branchée et presque hors temps. L'auteure-narratrice de *Folle* erre entre des sentiments de bonheur partagés avec son amant français et des moments de détresse après la rupture, en se déplaçant dans des espaces publics ou privés à Montréal; et c'est surtout l'histoire racontée en spirale qui renforce l'idée du dédale et de la perte. La sortie chez Arcan est évoquée dès le début de son récit comme un leitmotiv qui vient ponctuer la trame narrative : son suicide programmé à l'âge de ses quinze ans.

Nos trois autofictionnalistes installent alors dans leurs textes des lignes de fuite pour guider leurs personnages vers la lumière et pouvoir s'évader et se libérer de leur labyrinthe personnel. Nous avons remarqué alors que dans *Folle* et *Autoportrait avec Grenade*, les deux auteurs ont pensé à un plan céleste pour orienter leurs personnages. En effet, Bachi trace dans son récit un chemin astral composé de trois constellations *Ganymède*, *Cassiopee* et *Orion* :

¹⁷¹³BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 235.

Hocine est allongé sur le sable. Il contemple les étoiles. Nous nous sommes arrêtés là, il y a bien longtemps. [...]. Il y a bien longtemps que je suis assis et je regarde vers ce qui n'est plus un horizon [...] Dire qu'elle doit voir les mêmes étoiles. L'entrelacs des constellations. Cassiopée. Ganymède. Orion¹⁷¹⁴.

Le ciel cyrthien est ainsi devenu une cartographie céleste qui permet à l'auteur-narrateur de retrouver ses repères au sein d'un univers d'absence et de chaos. Le repère céleste est par excellence celui du voyageur, et l'auteur-narrateur en est un parmi les plus passionnés : « Avec des escapades en Tunisie, au Maroc, en Suède, en Allemagne, en Suisse, en Espagne et même à Sarajevo où j'eus l'honneur de passer par l'hôpital. Et ce n'est pas fini. (...) je suis un citoyen du monde. Classe touriste¹⁷¹⁵ ». Cependant, dans *Autoportrait avec Grenade* les voyages fictionnels et réels se confondent; l'auteur-narrateur évoque par exemple un voyage qu'il a effectué avec le colon Louis Bergagna :

Un matin, Louis Bergagna m'a rendu visite. Sans rire, il se présenta à moi en majesté, prêt à embarquer pour l'Amazonie, pour Cayenne, traversant l'Atlantique à bord du Loire, remontant ensuite le Maroni sur une barque, large fleuve que je ne connais pas, puis se dispersant dans la forêt vierge, parcourant l'Inini puis le Brésil à pied. Ce fut notre plus beau voyage ! Un journaliste m'a un jour annoncé qu'on avait de la peine à y croire. Tant pis pour lui. J'y croyais, j'y crois encore ; Louis Bergagna a traversé l'enfer ; je l'ai accompagné¹⁷¹⁶.

Le voyage chez Bachi n'est pas, de ce fait, axé sur le déplacement géographique mais il est plutôt une tentative de découverte de soi et une forme de voyage hors de soi comme le remarque Jean-Michel Belorgey : « autant dire que la notion d'espaces géographiques, (...) n'est pas essentielle ; le voyage, (...) est d'abord un voyage hors de soi-même, à la recherche de l'autre et, plus encore d'un autre rapport entre soi et l'Autre¹⁷¹⁷ ».

La ville espagnole, Grenade, n'est donc qu'un prétexte pour que l'auteur-narrateur confronte son moi à l'autre, voire même à l'inconnu dans une tentative de reconstruction de soi. En effet, dans *Autoportrait avec Grenade*, au voyage géographique se superpose ainsi un voyage initiatique qui contribue à son apprentissage sur lui-même et sur le monde. Bachi active de ce fait davantage la dualité entre le dedans et le dehors pour mieux s'explorer, une optique que partage Michel Le Bris en déclarant : « Je dirais, pour ma part : le goût du dehors. Cette idée que sans doute le monde est partout, ici autant qu'ailleurs,

¹⁷¹⁴ BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p. 53.

¹⁷¹⁵ *Ibid.*, p.32.

¹⁷¹⁶ *Ibid.*, p.33.

¹⁷¹⁷ BELORGEY, J.-M., *Transfuges : voyages, ruptures et métamorphoses : des Occidentaux en quête d'autres mondes*, Ed. Autrement, Coll. Mémoires, N° 66, 2000, p. 15.

mais qu'il appartient à chacun d'en trouver l'accès, lequel ne se découvre jamais mieux que par déplacement, géographique ou mental. Bref, que c'est l'ailleurs, et l'Autre, qui nous ouvrent. Au monde, aux autres, et à nous-mêmes¹⁷¹⁸».

De plus, l'intertextualité dans *Autoportrait avec Grenade* fonctionne comme un guide astral qui guide l'auteur-narrateur pour remonter dans ses textes antérieurs ainsi que pour découvrir l'autre dans sa dimension plurielle. Le réel et le fictionnel se confondent dans une narration à l'infini comme le déclare justement Bachi : « Shéhérazade ne s'arrête jamais¹⁷¹⁹ ».

A l'instar de Bachi, Arcan sème dans son texte des repères astronomiques et d'autres relevant de la cartomancie. En effet, la cartomancie est représentée par les tarots de la tante de l'auteure-narratrice qui peine à y lire l'avenir de sa nièce, pourtant bien programmé par cette dernière :

Ma tante n'a jamais pu voir mon futur dans ses tarots, elle n'a jamais pu me dire quoique ce soit de mon avenir, même quand j'étais une enfant non ravagée par la puberté. (...) Chaque fois quand je me rendais chez elle, les cartes ne lui disaient rien. Devant moi les cartes n'étaient que des cartes, ma présence avait pour effet de les démasquer¹⁷²⁰.

La référence aux tarots revient à chaque fois scander la narration et, tel un astre, éclairer un coin sombre dans la vie de la narratrice, ainsi pour parler de sa fragilité et de son manque de contrôle sur sa vie, elle évoque les tarots :

Je me souviens d'une carte de jeu de ma tante appelée la Force (...) d'après mes souvenir cette carte n'est jamais apparue dans aucun de mes tirages (...) cette carte était la carte du contrôle de toute situation par l'audace et la technique, c'était la carte de la dextérité en matière de dégringolade du monde autour, elle freinait les débordements¹⁷²¹.

Les tarots sont également un moyen pour donner une explication au désastre de l'histoire d'amour qu'a connu la narratrice :

Dans son jeu de tarots t'aurais pu prendre la forme d'un Pape ou d'un Empereur (...) ou tu aurais pu prendre la forme d'une tour, cette carte-là, je la rencontrais très souvent dans mes tirages (...) ma tante disait qu'elle annonçait toujours une catastrophe inexplicable (...) jamais ma tante n'a pensé que la tour pouvait être un homme aimé¹⁷²².

¹⁷¹⁸ LE BRIS, M., « Errance », *Magazine Littéraire*, n° 353, Avril 1997, p. 28

¹⁷¹⁹ BACHI, S., cité in VITALI, I., « Shéhérazade ne s'arrête jamais », *op. cit.*

¹⁷²⁰ ARCAN, N., *Folle, op. cit.*, p.12.

¹⁷²¹ *Ibid.*, p.45.

¹⁷²² *Ibid.*, p.45.

Quant au plan céleste il apparaît dès le début du roman avec le choix du nom du bar où l'auteure-narratrice a rencontré son amant français : « À Nova rue Saint-Dominique où on s'est vus pour la première fois, on ne pouvait rien au désastre de notre rencontre ¹⁷²³ ». Nova¹⁷²⁴, ce bar fictif ou réel, porte le nom d'une étoile et il a une longue histoire avec l'auteure de *Folle* :

Nelly Arcan, de son propre aveu, voulait l [*Folle*] intituler « Nova » ou « Supernova », avant de céder aux pressions de son éditeur qui désirait un titre plus vendeur qui fasse écho à celui du premier roman¹⁷²⁵. C'est donc sous le signe de l'Étoile (l'arcane 17 du tarot), et non sous celui du Fou (l'arcane sans nombre), que son deuxième roman a été conçu, bien que la Mort (l'arcane 13) se profile sans cesse à l'horizon...¹⁷²⁶

Comme les tarots de la tante de la narratrice, le nom du bar Nova, lieu astral, revient à chaque fois pour rythmer la narration, elle parle alors de l'engouement fervent du père de son amant pour les étoiles :

Ton père cherchait dans le ciel des novae ayant libéré, dans une symphonie de couleurs la totalité de leurs gaz ou, mieux encore, des supernovae explosées violemment sous pression atomique et si grosses qu'il lui était possible de les observer à l'œil nu ; ton père aimait dans les étoiles le résultat spectaculaire de leur mort¹⁷²⁷.

Ton père était un passionné du cosmos et, chaque soir, il partait dans sa cabane d'observation sur le toit de votre immeuble pour contempler des étoiles dont il tentait de saisir le moment ultime de l'explosion, te laissant seul avec tes jouets et ton besoin de l'épater¹⁷²⁸.

En outre, les étoiles représentent chez l'auteure-narratrice un instrument métaphorique pour mesurer, telle un enfant, l'ampleur de son amour :

¹⁷²³ *Ibid.*, p.7.

¹⁷²⁴ « En astronomie, une nova est une étoile qui devient très brutalement extrêmement brillante, avec une grande augmentation de son éclat, (...). Cette vive luminosité ne dure que quelques jours, et l'étoile reprend ensuite progressivement son éclat initial. Le mot *nova* étant emprunté au latin, le pluriel latin est *novæ* ou *novae*, qui est également le pluriel employé par les anglophones. En français, *novas* est également une forme correcte. Les astronomes qui les découvraient les considéraient comme de *nouvelles* étoiles, puisqu'elles apparaissaient là où n'existait pas d'étoile précédemment, et les ont ainsi appelé des *novas*. Certaines novas sont récurrentes, et ont subi plusieurs explosions depuis qu'elles ont été observées, avec des intervalles de l'ordre de plusieurs décennies. » in Wikipédia encyclopédie électronique, disponible sur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Nova> (consulté le 12.03.2014).

¹⁷²⁵ « Propos tenus à l'occasion d'une rencontre de Nelly Arcan avec Maïté Snauwaert dans le cadre des '' Lundis de la Librairie Olivieri '', organisés par le CRILCQ, le 13 février 2006. Malheureusement, cet entretien n'a pas été enregistré et il n'en reste pas de traces, sauf dans la mémoire de ceux et celles qui y ont assisté. » in DUPUIS, G., « Arcanes de Montréal : la métropole dans les romans de Nelly Arcan », *Études littéraires*, vol. 45, n° 2, 2014, p. 27-40, art. en ligne : <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/12870/Dupuis2014.pdf?sequence=1> (consulté le 12.05.2015).

¹⁷²⁶ DUPUIS, G., *op. cit.*

¹⁷²⁷ ARCAN, N., *Folle, op. cit.*, p.23.

¹⁷²⁸ *Ibid.*, p.19.

En posant ta main de géant sur ma tête, ta main plus grande que Dieu qui savait me frapper sans me faire mal, le bar ressemblait à un ciel étoilé. Cette remarque aurait pu être un compliment, un vrai, un de ceux qui font comprendre aux enfants à quelle hauteur se situe l'amour, si tu n'avais pas dit ensuite que ton dégoût de la Petite et de la Grande Ours et des voyages en camping où chacun raconte sa philosophie de salon du cosmos venait du goût de ton père pour l'astronomie.¹⁷²⁹

Outre Nova, un autre lieu témoigne de la rencontre amoureuse de l'auteure-narratrice, le loft où joue le groupe DJ appelé Orion : « Je te faisais remarquer que le nom porté par ses étoiles chéries était aussi le nom de l'after hour de notre première rencontre¹⁷³⁰ » :

Chaque année Orion organisait dans un immense loft de la rue Saint-Dominique quatre grands after hours correspondant au premier jour des quatre saisons : Géante Bleue au premier jour du printemps, Nova au premier jour de l'été, Trou Noir au premier de l'automne et Big Bang au premier de l'hiver. Il y avait également Pulsar pour le nouvel an où la masse des fêtards exaltés par le speed attirait le plus souvent les forces de l'ordre qui craignaient que le plancher ne s'effondre sur les têtes des voisins d'en bas¹⁷³¹.

La vie du couple arcanien suit ainsi le destin de l'étoile Nova : apparition (novae), augmentation de lumière, souvent bleue (Géante bleue), explosion (Trou Noir) et disparition (Big Bang). La vie de l'auteure-narratrice semble telle une nova destinée à connaître « le désastre¹⁷³² » dont l'amour serait le déclencheur. D'ailleurs l'auteure-narratrice explique que sa lettre (représentant tout le texte du roman) suit le destin de cette étoile dont le noyau explose vers la fin de sa vie : « Il me semble que cette lettre est venue au bout de quelque chose ; elle a fait le tour de notre histoire pour frapper son noyau¹⁷³³ ».

Cependant, nous notons l'absence de plan céleste chez Delaume car le fil d'Ariane qu'elle choisit pour sa narratrice est symbolisé par une sorte de guide spirituel représenté par le personnage Théophile (étymologiquement Théophile signifie « qui aime Dieu »). En effet, ce personnage quasi-fantomatique représente la voix de la conscience et de la pensée rationnelle, il accompagne la narratrice dans sa quête et tente de la guider pas à pas vers la lumière : le pardon et l'oubli. Mais l'auteure-narratrice refuse cette alternative proposée inlassablement par son conseiller. Le labyrinthe delaumien est sans frontières et les chemins se ressemblent et se croisent dans un univers froid et hideux, et tous les repères

¹⁷²⁹ *Ibid.*, p.22-23.

¹⁷³⁰ *Ibid.*, p. 23.

¹⁷³¹ *Ibid.*, p 24-25.

¹⁷³² *Ibid.*, p.7.

¹⁷³³ *Ibid.*, p.205.

sont brouillés par une conscience enragée et déterminée à exécuter un procès familial post-mortem. *Dans ma maison sous terre* est donc un rhizome des conjectures, des impossibles et de la colère.

En outre, nous constatons que dans les trois œuvres autofictionnelles le labyrinthe se présente comme le tracé d'une thérapie bien guidée : se confesser, aller au fond de sa souffrance et s'en libérer. D'ailleurs, Bachi répartit son récit en trois parties : *Purgatoire* (confession), *Enfer* (souffrance) et *Paradis* (libération). De même, Delaume se confesse auprès de Théophile (jouant le rôle de l'analyste) et traverse son labyrinthe thérapeutique : quête, conquête et requête. Toutefois chez Arcan, les deux premières étapes de la cure par le biais du labyrinthe s'interpellent sans cesse dans son texte : elle passe de la rencontre de son amant à la rupture de la relation, et elle saute sans cesse du bonheur à la souffrance et vice versa. La dernière étape, celle de la libération, est cependant bien fixe et explicite : se libérer par le biais du suicide. L'auteure-narratrice fait d'ailleurs allusion à ces trois étapes de la cure labyrinthique en évoquant les noms de trois cafés (réels ou fictifs) où son écriture a l'habitude de germer : « Pour écrire, on se rendait chaque jour dans nos cafés préférés, toi sur le plateau et moi dans le Quartier latin. Tu avais l'Eldorado, Le café So puis dans le Mile End, L'Olympico ; de mon côté j'avais Les Gâteries, La Brûlerie puis Le Pèlerin¹⁷³⁴ ». Le cheminement psychologique de la protagoniste Nelly, suivrait en réalité le développement de son histoire d'amour : d'abord se sentir gâtée par le sentiment de l'amour (Les Gâteries), ensuite avoir l'âme brûlée par la souffrance de la rupture (La Brûlerie) et enfin se libérer de ce mal par un projet de suicide (Le Pèlerin).

Dans les trois œuvres autofictionnelles la traversée du labyrinthe semble aussi représenter leur conception de la vie et leur rapport à la mort :

L'aller et le retour dans le labyrinthe seraient le symbole de la mort et de la résurrection spirituelles. [...]. La transformation du moi qui s'opère au centre du labyrinthe et qui s'affirmera au grand jour à la fin du voyage de retour, au terme de ce passage des ténèbres à la lumière, marquera *la victoire du spirituel sur le matériel et, en même temps, de l'éternel sur le périssable, de l'intelligence sur l'instinct, du savoir sur la violence aveugle*¹⁷³⁵.

Il s'agit chez nos auteurs de chercher une forme de liberté dans un monde où tous les repères culturels et spirituels sont brouillés. Le labyrinthe est donc un lieu d'exorcisme

¹⁷³⁴ ARCAN, N., *Folle, op. cit.*, p.165.

¹⁷³⁵ CHEVALIER, J. et A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1997, p. 555-556.

d'un moi tourmenté, anxieux et qui aspire à se libérer. Une liberté qui n'est assurée qu'à travers le pouvoir de l'écriture, de l'imaginaire, mais un imaginaire pourtant bien réel, comme le dit à juste titre le créateur de l'autofiction, Doubrovsky : « j'imagine mon existence¹⁷³⁶ ».

VII. L'espace intime/ ex-time

Dans les trois autofictions constituant notre corpus, l'espace de l'intime et de la représentation de l'univers intérieur et subjectif des personnages, semble être l'espace dominant. En effet, Chez Delaume c'est un espace quasi-fantastique, représenté par un cimetière très particulier, dans lequel elle installe sa narratrice accompagnée d'un double, Théophile, qui semble être sa conscience qui, à la fois, la console et la secoue ; le cimetière est de ce fait un espace intérieur où se met en scène l'histoire d'une intimité trahie par une histoire familiale dramatique. Arcan choisit, quant à elle, l'espace d'une lettre qu'elle adresse à son amant et dans laquelle elle développe un très long monologue où elle cherche à décortiquer, sans merci, son vécu intérieur. A l'instar de Delaume et d'Arcan, Bachi opte pour un espace d'hallucinations et de délire au sein d'une chambre d'hôpital pour représenter son vécu intérieur rongé par la douleur, causée par la maladie et les égarements entraînés par les calmants.

Choisir des espaces comme le cimetière, l'hôpital ou encore la lettre, dévoile la place que les autofictionnalistes de notre corpus, voudraient vouer à l'espace littéraire, celle du drame romanesque appuyé sur la mise en exergue de l'espace intérieur des personnages. Cependant, l'intériorisation n'est pas une forme d'internement mais elle est plutôt selon Marie-Christine Pioffet : « l'ouverture et non l'enfermement¹⁷³⁷ ». En effet, l'espace intérieur de l'intime est un espace très signifiant par sa profondeur qui donne de l'élan à une intention implicite de partage car « tous les espaces d'intimité se désignent par une attraction¹⁷³⁸ ». Et comme le remarque à juste titre Andjelkovi l'espace subjectif de l'intime est : « une catégorie abstraite que le lecteur appréhende plus difficilement que d'autres

¹⁷³⁶ DOUBROVSKY, S., *La Vie l'instant*, op. cit.

¹⁷³⁷ PIOFFET, M.-Ch. (avec la collaboration de Sara Cotelli pour le chapitre IV), *Espaces lointains, espaces rêvés dans la fiction romanesque du Grand Siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, collection «Imago Mundi», 2007, p. 285.

¹⁷³⁸ BACHELARD, G., *La poétique de l'espace*, op.cit., p.39.

catégories plus lisibles¹⁷³⁹», à *contrario*, dans notre corpus, les espaces subjectifs sont plutôt lisibles et très patents. Ils s'imposent comme un cri révolté.

En outre, l'intérêt que portent nos auteurs à l'espace de l'immense intériorité réside dans l'aspect affectueux qu'il apporte, et dans ce sens il fonctionne comme un mécanisme de compensation face à l'aridité du monde extérieur. Chez Delaume l'opacité du cimetière et son univers de mort, représente sa douleur intérieure qui ne peut s'apaiser qu'en animisant cet espace d'impassibilité et en épousant ses humeurs, mais aussi et surtout en instaurant un dialogue plus vivace que jamais entre le silence et l'aveu. De plus, le recours à la comparaison, dans le titre du roman, entre maison et cimetière renforce chez Delaume l'idée de la familiarité et de l'intimité car comme le remarque à juste titre Bachelard : « pour une étude phénoménologique des valeurs d'intimité de l'espace intérieur, la maison est, de toute évidence, un être privilégié, à condition, bien entendu, de prendre la maison à la fois dans son unité et sa complexité¹⁷⁴⁰ ». Bachelard insiste justement sur la dimension intime qu'assure l'image de la maison : « Vue intimement, la plus humble demeure n'est-elle pas belle ? Les écrivains de l'humble logis n'évoquent souvent cet élément de la poétique de l'espace¹⁷⁴¹ ». Toutefois, la vision intimiste de la demeure n'apporte rien de beau pour l'auteure-narratrice mais à *contrario*, elle lui rappelle un passé ténébreux et douloureux. De plus, en instaurant ce rapprochement entre maison et cimetière l'auteure narratrice de *Dans ma maison sous terre* actualise l'effet de l'opposition du dehors/dedans et invite le lecteur à s'exiler avec elle au sein de cet espace familial, prêt à se confesser. L'espace du cimetière est un espace ouvert mais sa description faite par l'auteure-narratrice le plaçant dans une « zone inconnue¹⁷⁴² », contribue à sa claustration et favorise davantage sa subjectivation, et de ce fait Delaume le présente comme un espace qui accueille le mouvement de l'immense intimité.

Quant à Arcan, son espace de confession n'est que celui d'un monologue sous forme de lettre, adressée à son amant, qui lui permet surtout de mettre à nu sa souffrance causée par le chagrin d'amour et le regard chosifiant de sa société. De plus, le choix d'un code d'énonciation bien explicite, celui de la lettre, ne fait que renforcer l'idée d'exploration de

¹⁷³⁹ ANDJELKOVIC, S., « Espaces mimétique, diégétique et géopolitique dans les drames sur les guerres balkaniques des années 1990 », in: *Revue des études slaves*, Tome 77, fascicule 1-2, 2006, p. 81-97.

¹⁷⁴⁰ BACHELARD, *op. cit.*, p.39.

¹⁷⁴¹ *Ibid.*, p.39.

¹⁷⁴² DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, *op. cit.*, p.23 .

soi, à travers la vision intimiste qu'il évoque. Toute l'histoire de *Folle* se passe au niveau mental, car ce sont des réflexions et des questionnements très subjectifs que se fait le personnage Nelly sur elle-même et sur sa relation avec le monde, et c'est pour cette raison qu'elle opte pour un espace familial afin de se reconnaître : « Quand on écrit on apprend que l'écriture a ses humeurs qui méritent de s'exprimer dans un environnement familial et qu'elle n'a pas besoin de la grand-route pour s'envoler mais d'un coin de rue ¹⁷⁴³ ». Tout le roman d'Arcan s'articule de ce fait essentiellement au niveau d'un espace mental : « Les mots n'ont que l'espace de ma tête pour défiler et ils sont peu nombreux ¹⁷⁴⁴ », Jean Pierre Moussaron rejoint également l'avis d'Arcan et déclare dans une interview : « Les romans qui me passionnent le plus sont souvent liés à la présence très forte d'un lieu. [...] mes propres livres sont aussi fortement liés à des lieux dans ma tête ¹⁷⁴⁵ ».

Par ailleurs, dans *Autoportrait avec Grenade* Bachi consacre les trois quarts de son récit à la description de sa souffrance au sein d'une chambre d'hôpital de la ville espagnole Grenade. Cet espace n'est certes pas un univers intime, mais c'est surtout le discours hallucinatoire de l'auteur-narrateur qui crée cette dimension intime en métamorphosant cette chambre d'hôpital en un espace mental très subjectif, où défilent plusieurs personnages très proches du personnage autodiégétique et des souvenirs de son passé en un spectacle de rêverie délirante, car comme le souligne à juste titre Bachelard : « la rêverie se nourrit de spectacles variés ¹⁷⁴⁶ ». A l'instar de Delaume et d'Arcan, l'espace hospitalier, chez Bachi, devient un espace intimement mental et la chambre, en tant qu'espace référentiel, ne représente qu'un détail prétexte pour aborder l'essentiel (l'état d'âme de l'auteur-narrateur), c'est dans ce sens que Philippe Hamon pense que : « le détail est l'élément subtile d'un "effet de réel" au service d'une autre mimésis... ¹⁷⁴⁷ ». Toutefois, la chambre d'hôpital est un espace référentiel clos, dans lequel l'auteur-narrateur reçoit les soins nécessaires, cette chambre est donc un espace de réconfort qui encourage la confession et l'intimité, surtout au moment de la réception de la dose de calmants par l'auteur-narrateur.

¹⁷⁴³ ARCAN, N., *Folle*, op. cit., p.168.

¹⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹⁷⁴⁵ MOUSSARON, J.- P., «Mes livres sont fortement liés à des lieux dans ma tête», *Eidôlon*, n° 27, février 1986, p. 17-26.

¹⁷⁴⁶ BACHELARD, G., *La poétique de l'espace*, op.cit., p.168.

¹⁷⁴⁷ HAMON, Ph., *La Description littéraire : anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991, p. 9.

Chez nos trois auteurs autofictionnalistes, les espaces sont à cet effet une construction très subjective. Engendrés, comme le soutient Bachelard, par la rêverie, ils sont purement des espaces intimes créés à travers les propres schèmes psychologiques des auteurs-narrateurs qui tentent de se reconstruire en se projetant dans un espace purement imaginé, un projet littéraire qu'Alain Robbe Grillet salue vivement : « Enfin, j'y retrouvais la tentative de construire un espace et un temps purement mentaux-ceux du rêve peut-être, ou de la mémoire, ceux de toute vie affective-sans trop s'occuper des enchaînements traditionnels de causalité, ni d'une chronologie absolue de l'anecdote¹⁷⁴⁸ ». En d'autres termes l'espace n'est qu'une illusion du mental comme le confirme à juste titre Jacques Valée « et finalement, la conscience engendre notre impression de l'espace et du temps, c'est elle l'espace et le temps. Il s'agit de conscience au travers d'associations faites dans ce monde d'information et créant l'illusion de l'espace et du temps¹⁷⁴⁹ ».

L'espace mental semble donc dominer l'ensemble de notre corpus, et l'immensité de l'intime y fonctionne comme une force motrice de la rêverie qui dépend de l'errance spirituelle des auteurs-narrateurs et non pas de leur mobilité car « l'immensité est le mouvement de l'homme immobile¹⁷⁵⁰ ». En effet, les trois œuvres autofictionnelles invitent le lecteur à se plonger dans un espace d'une intimité immense qui cherche un certain équilibre psychique puisque « l'immensité est un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille¹⁷⁵¹ ». D'ailleurs, les espaces référentiels sont quasiment minimales dans les trois œuvres ce qui encourage davantage la rêverie comme le remarque Bourneuf : « La simple représentation graphique de l'espace comme étape préliminaire de son étude en fait souvent apparaître des caractères importants. Quand les indications sont trop peu nombreuses, trop vagues ou contradictoires, cela explique le désir du romancier d'entretenir la confusion pour plonger le lecteur dans le mystère et le rêve¹⁷⁵². »

En outre, le choix d'espaces, au premier abord clos, mais qui s'avèrent par la suite clos et ouverts à la fois, émane du désir de nos auteurs de communiquer à leurs lecteurs, leurs propres représentations de la réalité et surtout de dévoiler la représentation de leur vécu intime ; Bachelard affirme dans ce sens que l'espace de l'intime recouvre les sentiments «

¹⁷⁴⁸ ROBBE-GRILLET, A., *L'année dernière à Marienbad*, Paris, édition Minituit, 1961, p. 9-10.

¹⁷⁴⁹ VALEE, J., *Conférence à TEDx Bruxelles*, op. cit.

¹⁷⁵⁰ BACHELARD, G., *La poétique de l'espace*, op. cit., p.169.

¹⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 168.

¹⁷⁵² BOURNEUF, R. et R. OUELLET, *L'Univers du roman*, Paris, PUF, collection SUP, 1972, p.102.

d'expressions pour communiquer aux autres nos propres images ¹⁷⁵³». Les représentations de l'espace dans notre corpus sont ainsi « émotionnalisées, subjectivées par des métaphores¹⁷⁵⁴ » personnalisantes et instaurant un lieu propice à l'exploration de soi dans une optique de reconstruction identitaire.

Conclusion

Nos trois auteurs créent donc dans leurs textes des espaces qui répondent à leur expérience du vécu, ils les dressent, les éclatent et les dominent. Ils s'y cherchent en leur attribuant un temps pluriel, remontant dans une mémoire individuelle et collective. Dans les trois œuvres autofictionnelles l'exploration de l'espace ne peut se faire indépendamment de celle du temps, et de ce fait pour saisir la déconstruction/reconstruction de soi chez nos auteurs il a fallu les suivre dans leur manière personnalisée dans la construction de leur chronotope, pour ainsi reprendre le terme si cher à Bakhtine.

La phénoménologie de l'espace dévoile donc une exploration de soi à travers la transcendance du vécu ; les auteurs poussent leurs espaces à déborder leur limites afin d'accomplir une essence plurielle, celle du lieu et de l'auteur.

¹⁷⁵³ BACHELARD, G., *op. cit.*, p.39.

¹⁷⁵⁴ SRAMEK, J., « Le rôle de l'espace dans les romans de Marguerite Duras », p. 147, art. en ligne : https://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwj_mzqDzlObUAhVFnRoKHQ-nAZAQFgghMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.phil.muni.cz%2Fplonedata%2Fwurj%2Ferb%2Fvolumes-01-10%2Fsramek-75.rtf&usg=AFQjCNHDKMV-RbXzmeRzbcCT57N6TKaMfw (consulté le 05.02.2015).

Chapitre III :
Approche sémiotique
de l'espace
autofictionnel

Chapitre III : Approche sémiotique de l'espace autofictionnel

Introduction

Nous avons approché l'espace dans les deux chapitres précédents selon la conception du spacieux de Derrida ainsi que celle de Bachelard, Deleuze, Gattari et Lynch ; une étude qui a révélé que les autofictionnalistes projettent leur moi dans des espaces labyrinthiques régis par des tensions accentuées par des chaînes d'oppositions. Cette conception particulière de l'espace chez nos trois auteurs émane de leur désir de témoigner de l'ampleur de l'absence/ *ab-sens* d'eux-mêmes face au monde extérieur. La construction de l'espace doit alors rendre compte de leurs crises identitaires et existentielles.

Le présent chapitre propose à travers une approche sémiotique de compléter les analyses précédentes en tentant d'observer de plus près comment les autofictionnalistes structurent les différents espaces dans leurs œuvres et les chargent de valeurs abstraites pour adopter des modèles spatiaux spécifique à l'écriture de l'hybride qu'ils prônent.

I. La sémiotique : objet et objectifs

La sémiotique française, en tant que discipline à part entière, a vu le jour dans les années cinquante et les années soixante. Elle est le produit de la rencontre de plusieurs disciplines en plein progrès : la linguistique (Barthes, Greimas), l'anthropologie (Lévi-Strauss) et les différents courants formalistes (ceux issus de la *nouvelle critique* et ceux émanant de la logique mathématique). « Une partie des recherches ont évolué vers ce qu'on appelle plus couramment la "sémiologie" - l'étude des signes -, sous l'influence de la théorie de la communication. Mais le courant le plus représentatif est resté fidèle, malgré sa très grande diversité, à une sémiotique fondée sur le principe d'une "sémantique" des discours, textes ou images¹⁷⁵⁵ ».

La sémiotique est basée sur le principe de la segmentation de la signification en plusieurs unités significatives partant de l'abstrait au plus concret et selon les niveaux suivants : « ceux des structures sémantiques élémentaires, des structures actantielles et

¹⁷⁵⁵ FONTANILLE, J., « Sémiotique et littérature : Essais de méthode », p.2, art. en ligne : http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/BSemiotiquelitteratureintro.pdf (consulté le 19-07-2013).

modales, des structures narratives et thématiques, et des structures figuratives ¹⁷⁵⁶» et chaque niveau doit « être réarticulé de manière plus complexe dans le suivant ¹⁷⁵⁷».

Entreprendre une étude sémiotique de l'espace au sein de la littérature peut s'avérer une tâche rude pour un sémioticien car comme le remarque Greimas et Courtès dans le *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* : « Si l'on ajoute tous les différents emplois métaphoriques de ce mot, on constate que l'utilisation du terme d'espace sollicite une grande prudence de la part du sémioticien ¹⁷⁵⁸». En effet, dans la préface de l'ouvrage d'Anne Hénault, Greimas insiste sur cet *engagement risqué* :

Les enjeux de la sémiotique dont il s'agit ici sous-tendent la conviction que la sémiotique peut être « mise en jeu », qu'elle est à la fois un exercice ludique et un engagement risqué. Elle n'est pas une science, mais un projet scientifique, elle est un faire qui ne se justifie que si son but est la découverte; bien plus, la démarche sémiotique n'a de sens que si elle permet de découvrir ce que l'on n'a pas cherché et prévu à l'avance, une quête dont seul le parcours peut être entrevu, mais dont l'objet de valeur est à constituer, une épreuve dont l'issue n'est pas certaine. ¹⁷⁵⁹

L'approche sémiotique semble s'adonner au même exercice que celui de l'autofiction : découvrir un sens ou des significations en pleine construction et dont l'issue finale est inconnue. La sémiotique ne serait-elle pas l'outil méthodologique idéal pour décortiquer la machinerie autofictionnelle ?

La sémiotique entretient des rapports étroits avec la société, « tout se passe comme si l'objet de la sémiotique topologique était double, comme si son projet pouvait être défini à la fois comme inscription de la société dans l'espace et comme lecture de cette société à travers l'espace. Deux dimensions, que nous avons dénommées provisoirement signifiant spatial et signifié culturel, paraissent ainsi constitutives de cette sémiotique, dimensions susceptibles d'être traitées de manière autonome, mais dont la corrélation seule permet de construire des objets topologiques ¹⁷⁶⁰ ». Greimas fait remarquer que l'analyse topologique ne peut être fructueuse qu'en mettant en interaction le signifiant spatial et le signifié culturel (unité de signification qui varie selon la spécificité de chaque société).

¹⁷⁵⁶ *Ibid.*, p.2.

¹⁷⁵⁷ *Ibid.*, p.3.

¹⁷⁵⁸ GREIMAS, A.-J. et J. COURTÈS, *Le Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, édition Hachette Supérieur, 1993, volume 1, p. 133.

¹⁷⁵⁹ GREIMAS, A. J., in HÉNAULT, A., *Les Enjeux de la sémiotique*, Paris, PUF, 2012, p. 6.

¹⁷⁶⁰ GREIMAS, A.J., « Pour une sémiotique topologique », *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976, p.133.

Hénault rappelle que la sémiotique est d'abord une approche méthodologique et explique ainsi les objectifs que toute sémiotique doit se fixer : « toute la tentative sémiotique s'inscrit dans l'espace créé par la dénonciation de l'empirisme spontanéiste et intuitif qui régnait jusqu'alors dans la perception des significations. Sera appelé sémiotique tout effort consécutif à cette prise de conscience et visant à repérer, nommer, dénombrer, hiérarchiser d'une façon systématique et objective les unités de signification et leur organisation en ensembles de toutes dimensions ¹⁷⁶¹ ».

L'approche sémiotique vise donc une décortication de l'unité significative dans ses différentes facettes, tout en gardant un esprit objectif et pragmatique.

II. Les bases d'une sémiotique littéraire

La sémiotique s'intéresse aux « ensembles signifiants » plus qu'aux signes isolés, il est donc logique qu'elle se soit vite penchée sur le texte littéraire; cependant, elle a choisi de l'appréhender avec « les méthodes (formelles, notamment) qui avaient été rôdées sur les mythes et les contes. En ce sens, la sémiotique littéraire était à cet égard une sorte "d'anthropologie structurale" du texte littéraire. Eclairage nouveau et fécond, certes, mais qui ne pouvait satisfaire complètement les spécialistes de la littérature ¹⁷⁶² ».

L'intérêt d'une sémiotique littéraire se focalise donc sur une description visant la forme de la signification comme le soutient C.Orecchioni : « Elle vise la description de [la] forme du sens, non le sens mais l'architecture du sens. Le sens sera alors considéré comme un effet, comme un résultat produit par un jeu de rapports entre des éléments signifiants ¹⁷⁶³ ». C'est donc les différentes relations qu'entretiennent entre elles les unités de signification qui construisent au fur à mesure le sens, Greimas insiste justement sur l'importance de ce genre d'interaction :

Un seul terme-objet ne comporte pas de signification. La signification présuppose l'existence de la relation : c'est l'apparition de la relation entre les termes qui est la condition nécessaire de la signification. La structure, si on la définit comme un réseau de relations sous-jacent à la manifestation, devient le lieu unique où peut se situer la réflexion sur les conditions d'émergence de la

¹⁷⁶¹ HÉNAULT, A., *Les Enjeux de la sémiotique*, op. cit., p.17.

¹⁷⁶² *Ibid.*, p.3.

¹⁷⁶³ KERBRAT-ORCCHIONI, C. (dir.), *Analyse sémiotique des textes*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979, p. 8.

signification, mais aussi, en même temps, le dispositif permettant de saisir les objets sémiotiques. Elle n'est plus seulement un concept épistémologique rendant compte de la possibilité de connaître le monde signifiant, mais le concept opératoire qui exige qu'à toute grandeur sémiotique soit postulé un réseau relationnel qui lui est sous-tendu.¹⁷⁶⁴

J. Fontanille, dans le même sens, remarque : « I. Lotman ne soutenait- il pas justement, dans *La Structure du texte artistique*, que la spécificité d'un texte ne résultait que de l'intersection d'un grand nombre de structures qui, prises isolément, sont de caractère très général!¹⁷⁶⁵ ».

Cependant, la relation entre ces différents signifiants doit dégager des éléments de différence, « l'analyse sémiotique des textes est donc, au fond, une reconnaissance et une description de la différence dans les textes¹⁷⁶⁶ ».

Il ne faut pas perdre de vue que « le sens d'un texte est construit plutôt que donné¹⁷⁶⁷ », comment alors une description de l'architecture du sens poursuivra-t-elle des signifiés en pleine construction ? François Rastier pense que cette description est possible par l'acte même de l'objectivation du texte littéraire : « son objectivation n'est pas un processus unique fixé une fois pour toutes. Elle est certes fondée sur l'objectivité matérielle du texte mais non fondée ni garantie par elle. [...] L'objectivation du sens textuel peut recommencer indéfiniment dans des situations nouvelles. Elle n'échappe pas pour autant à une description rationnelle, voire scientifique.¹⁷⁶⁸ »

Cette objectivation est encore discutable car « la plupart des difficultés proviennent du caractère non matériel des significations. On ne les voit pas, on ne les mesure pas, elles ne sont perçues que par une sorte de démarche intérieure qu'on n'a pas pu encore distinguer de l'Intuition; nous nous trouvons là confrontés à l'un des paradoxes majeurs de la sémantique lorsqu'elle tente de s'ériger en science, car son premier objectif avoué est d'éviter le recours à l'intuition assimilé au subjectivisme¹⁷⁶⁹ ».

¹⁷⁶⁴ GREIMAS, A. J., in HENAUULT, A., *Les Enjeux de la sémiotique*, op. cit., p. 30.

¹⁷⁶⁵ FONTANILLE, J., *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses de l'Université de Limoges, 2003, p.86

¹⁷⁶⁶ KERBRAT-ORCCHIONI, C. (dir.), *Analyse sémiotique des textes*, op. cit., p.13.

¹⁷⁶⁷ RASTIER, F., *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 1989, p.19.

¹⁷⁶⁸ *Ibid.*

¹⁷⁶⁹ HENAUULT, A., op. cit., p.7.

Il semble que la sémiotique a progressivement retrouvé sa voie en devenant une sémiotique du discours et cela en s'intéressant d'une part aux manifestations discursives du sens et d'autre part aux relations unissant le sens et l'expérience et cela en privilégiant « les conditions d'existence d'un sens du monde, des autres et de soi pour un Sujet humain, (...) de ce qui assure, en d'autres termes, l'avènement d'un *vouloir* et d'un *pouvoir dire* poétiques¹⁷⁷⁰ ».

La sémiotique du discours s'est alors imposée « en redonnant toute sa place à l'acte d'énonciation, aux opérations énonciatives, et pas seulement à la représentation du "personnel" d'énonciation (narrateurs, observateurs, etc.) dans le texte : elle est alors à même d'aborder le discours littéraire non seulement comme un énoncé qui présenterait des formes spécifiques, mais aussi comme une énonciation particulière, une "parole littéraire"¹⁷⁷¹, comme dirait Jacques Geninascas¹⁷⁷² ». Dans ce sens, la sémiotique envisage le discours comme acte en s'efforçant « d'établir les conditions dans lesquelles les expressions et pratiques humaines, verbales et non-verbales, font sens. Mais, au lieu de considérer, comme elle le faisait à ses débuts, la signification comme résultant d'articulations déposées dans un énoncé achevé, elle s'exerce maintenant à en repérer l'émergence, à dégager les opérations qui la produisent. On s'efforce alors, en somme, de restituer le sens de cette expérience humaine qui consiste à produire ou à interpréter quelque chose de signifiant¹⁷⁷³ ».

III. La sémiotique de l'espace littéraire

(Bref), les espaces se sont multipliés, morcelés et diversifiés. Il y en a aujourd'hui de toutes tailles et de toutes sortes, pour tous les usages et pour toutes les fonctions. Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner.
Georges Perec, *Espèces d'espaces*.

L'élément phare de notre analyse sémiotique est celui de l'espace car « le rôle de l'espace dans la constitution des formes signifiantes et des langages est un point de

¹⁷⁷⁰ GENINASCAS, J., *La parole littéraire*, Paris, P.U.F., 1997, p.99.

¹⁷⁷¹ *Ibid.*

¹⁷⁷² FONTANILLE, J., « Sémiotique et littérature : Essais de méthode », *op. cit.*, p.3.

¹⁷⁷³ *Ibid.*, p.8.

discussion traditionnel et toujours aussi vif en linguistique et en sémiotique¹⁷⁷⁴». Rappelons-le, l'espace « (...) n'est jamais convoqué pour lui-même: il sert généralement à parler de tout autre chose que de lui-même. C'est reconnaître que, en tant que donnée figurative, il appelle une interprétation thématique et/ou axiologique¹⁷⁷⁵ » ; Denis Bertrand rejoint le même avis en affirmant que « l'espace ne saurait être séparé de l'axiologie¹⁷⁷⁶».

Néanmoins, la sémiotique narrative a longtemps ignoré l'étude de l'espace romanesque pour des raisons qu'Henri Mitterrand nous invite à examiner : « la nature non discrète de l'espace, ou du moins un caractère non naturel d'une organisation des lieux et de leurs attributs spatiaux en unités de représentation (à la différence des personnages ou même des phases événementielles de l'action) n'en est sans doute pas la moindre.¹⁷⁷⁷ »

L'analyse topologique au sein d'un roman nécessite la mise en relation entre les différents topos et entre ces derniers et les différentes composantes de l'œuvre, Henri Mitterrand explique encore :

La «sémiotique concrète» –je reprends les mots de Denis Bertrand – peut précisément se donner pour tâche d'explorer la topologie d'un roman, en évitant les pièges d'une thématique substantialiste aussi bien que ceux de l'illusion référentielle, par une attention de principe aux relations qui unissent les configurations spatiales entre elles et à l'ensemble des autres composantes cardinales de l'œuvre¹⁷⁷⁸.

La sémiotique spatiale, selon Joseph Courtès, considère l'espace comme une *fonction des acteurs* :

On sait que, du point de vue sémiotique, les espaces, qui figurent dans les récits se définissent sémantiquement, la plupart du temps, par les personnages qui y évoluent : les espaces seront ici pour nous fonction des acteurs. Ceci ne saurait trop nous surprendre dans la mesure où, nul ne l'ignore, un investissement sémantique donné peut être équivalentement rattaché, le cas

¹⁷⁷⁴ FONTANILLE, J., « *Espaces du sens, morphologies spatiales et structures sémiotiques* », in *L'Espace*, Actes du Congrès de l'Association Canadienne des Sociétés Savantes, 2000, p. 1, cité in NAVARETTE, P.-A., « Espace et tensions de signification : schème spatial et directionnel dans *Le Mont Damion*, d'André Dhôtel », Actes sémiotiques, n°113, 2010, art. en ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/1997> (consulté en 10.02.2013).

¹⁷⁷⁵ COURTÈS, J., *Analyse sémiotique du discours*, Paris, Hachette, 1991, p.231.

¹⁷⁷⁶ BERTRAND, D., *L'espace et le sens. Germinal d'Emile Zola*, Paris - Amsterdam, Ed. Hadès-Benjamins, 198, p.36. Selon Greimas et Courtès l'axiologie renvoie au mode d'existence paradigmatique des valeurs (GREIMAS, A.-J. et J. COURTÈS, *Le Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, op. cit., p. 26).

¹⁷⁷⁷ MITTERRAND, H., in BERTRAND, D., *L'espace et le sens. Germinal d'Emile Zola*, op. cit., p. 9.

¹⁷⁷⁸ *Ibid.*, p.9.

échéant, à l'une ou l'autre des trois composantes de la mise en discours, à savoir: les acteurs, les espaces et les temps¹⁷⁷⁹.

L'espace est donc un signifiant bien chargé de signifiés, exposé par le regard du personnage, et notons que ces signifiés évoluent et changent avec l'évolution du personnage à travers la trame narrative. Mais l'espace ne peut être étudié isolément, il doit plutôt figurer dans une chaîne de signification le reliant au système temporel et à celui des acteurs. Le discours spatial opère ainsi au niveau discursif :

Dans l'état actuel de la description, la sémiotique de l'espace est encore réduite à être caractérisée par son expression, bien que l'analyse du plan du contenu révèle déjà des propriétés caractéristiques. En premier lieu, on y voit un déplacement qui affecte l'économie générale du parcours génératif où la spatialisation est posée parmi les procédures de discursivisation. La sémiotique de l'espace est amenée à poser des éléments spatiaux au niveau sémio-narratif et fondamental¹⁷⁸⁰.

L'espace littéraire se présente ainsi comme « la somme des catégories spatiales ou topographiques mises en relation avec le parcours narratif d'un ou plusieurs sujets-actants. Le terme qui semble convenir le mieux pour définir globalement l'espace est celui de "continuum spatial", en référence aux terminologies lotmaniennes exposées dans *La Structure du texte artistique*, et qui correspond aux dispositifs topographiques¹⁷⁸¹ ». Effectivement, Iouri Lotman explicite dans son ouvrage *La Structure du texte artistique*, l'importance du rôle modalisateur de l'espace au sein du texte :

Nous nous sommes convaincu que le lieu des actions n'est pas seulement les descriptions du paysage ou du fond décoratif. Tout le continuum spatial du texte, dans lequel est re-produit le monde de l'objet, s'ordonne en un certain topos.[...] Derrière la représentation des choses et des objets, dans l'environnement desquels agissent les personnages du texte, apparaît un système de relations spatiales, une structure du topos. En outre, étant un principe d'organisation et de disposition des personnages dans le continuum artistique, la structure du topos intervient en tant que langage servant à l'expression d'autres relations, non spatiales du texte. A cela est lié le rôle modélisant particulier de l'espace artistique dans le texte¹⁷⁸².

¹⁷⁷⁹ COURTES, J., *Analyse sémiotique du discours*, op. cit., p.228.

¹⁷⁸⁰ GREIMAS, A.-J. et J. COURTES, *Le Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, op. cit., p. 78-79.

¹⁷⁸¹ NAVARETTE, P.-A., *Espace et tensions de signification : toposyntaxe, route et structure du chemin dans le Mont Damion d'André Dhôl*, Université de Limoges, thèse soutenue en 2013, p.15, disponible sur : epublications.unilim.fr/.../2013/navarette-pierre-antoine/navarette-pierre-antoine.pdf (consulté le 12.02.2015).

¹⁷⁸² LOTMAN, I., *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.p. 323-324.

Notre problématique à ce niveau pourrait s'énoncer ainsi : Comment le texte autofictionnel, au-delà des dispositifs topographiques perceptibles, donnerait-il à lire, notamment à travers divers réseaux sémantiques, une configuration spatiale signifiante et traduisant le labyrinthe intérieur de l'autofictionnaliste ?

Pour répondre à ce questionnement, il nous semble qu'une sémantique, mettant en exergue l'analyse isotopique du texte, telle que celle proposée par François Rastier, s'impose. En effet, une analyse sémantique est indissociable d'une approche sémiotique car les catégories spatiales et les différents éléments avec lesquels elles interagissent se manifestent dans le texte, avant tout, sous forme de réseaux lexicaux, lesquels représentent le premier pas vers les structures sémiotiques. De plus, une telle démarche sémantique accentuée sur le contenu des catégories sémiotiques pourrait obtenir des résultats satisfaisants, étant donné qu'elle est basée sur une certaine objectivité matérielle¹⁷⁸³.

Notre approche sera alors prudente et exploratoire adoptant un « point de vue descendant¹⁷⁸⁴ », tel qu'il est décrit dans *Sémiotique du discours* de Jacques Fontanille. En effet, notre quête de la signification spatiale sera basée sur une sémantique interprétative visant la construction des réseaux de signifiante et non pas la projection de modèles de sens préétablis. Dans le même sens François Rastier explicite :

Si donc le sens d'un texte est construit plutôt que donné, son objectivation n'est pas un processus unique fixé une fois pour toutes. Elle est certes fondée sur l'objectivité matérielle du texte mais non fondée ni garantie par elle. [...] L'objectivation du sens textuel peut recommencer indéfiniment dans des situations nouvelles. Elle n'échappe pas pour autant à une description rationnelle, voire scientifique¹⁷⁸⁵.

Notre objectif sera donc de rechercher à partir de structures prédéterminées une configuration spatiale capable de construire une signifiante révélatrice et modélisant le texte autofictionnel.

Pour ce faire, notre analyse liera deux éléments conducteurs et générateurs de mouvement : les sujets-actants et le continuum spatial¹⁷⁸⁶ (ensemble d'espaces-objets référentiels). Le premier élément, sujets-actants, donnera raison à une distinction entre

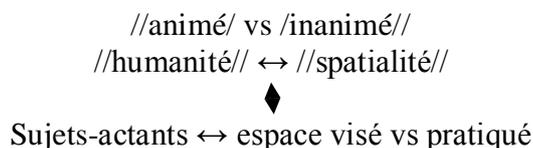
¹⁷⁸³ RASTIER, F., *Sémiotique interprétative*, Paris, PUF, 1987, p. 197.

¹⁷⁸⁴ FONTANILLE, J., *Sémiotique du discours*, op. cit., p. 84

¹⁷⁸⁵ RASTIER, F., op. cit., p. 19.

¹⁷⁸⁶ LOTMAN, J., *La Structure du texte artistique*, op. cit., p. 323.

sujets passifs et *sujets actifs*, et le continuum spatial définira alors des espaces *pratiqués* ou *visés*. L'interaction entre ces différents éléments pourrait être explicitée et guidée par la distinction faite par Rastier entre Domaine/Dimension/Univers :



Ainsi, deux plans de signification complémentaires sont à combiner pour réaliser notre étude : d'abord le *plan sémantique*, où l'on mettra en exergue les relations entre « sémèmes » et « sème » représentant la dimension spatiale, ensuite, en se basant sur les réseaux de signification dégagés dans le cadre du plan sémantique, nous déterminerons le *plan topographique*, ou *continuum spatial*, où nous étudierons les relations entre les différentes catégories spatiales.

Pour ce faire, nous nous sommes inspirée de la démarche de Pierre-Antoine Navarette adoptée dans ses deux articles : « Espace et tensions de signification : schème spatial et directionnel dans *Le Mont Damion*, d'André Dhôtel ¹⁷⁸⁷ » et « Sémiotique et sémantique de l'espace dans l'œuvre de Kateb Yassine, Nedjma ¹⁷⁸⁸ »

III.1. Configuration spatiale initiale

« Nous sommes, nous nous mouvons, nous vivons [...] dans l'œuvre de l'homme ».

Paul VALERY, *Eupalinos ou l'architecte*

A.J. Greimas et J. Courtès définissent le concept de configuration (discursive) ainsi : « Sorte de micro-récit ayant une organisation syntactico-sémantique autonome et susceptible de s'intégrer dans des unités discursives plus larges, en y acquérant alors des significations fonctionnelles correspondant au dispositif d'ensemble ¹⁷⁸⁹ », Denis Bertrand

¹⁷⁸⁷ NAVARETTE, P.-A., « Espace et tensions de signification : schème spatial et directionnel dans *Le Mont Damion*, d'André Dhôtel », *op. cit.*

¹⁷⁸⁸ NAVARETTE, P.-A., « Sémiotique et sémantique de l'espace dans l'œuvre de Kateb Yassine, Nedjma, art. en ligne : www.revue-texto.net/docannexe/file/2902/nedjma_navarette.pdf (consulté le 15.05.2014).

¹⁷⁸⁹ GREIMAS, A.-J. et J. COURTES, *Le Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, *op. cit.*, p.58.

reprend cette définition en reprochant aux deux théoriciens la notion de « micro-récit » qu'il juge restrictive et propose celle de « construction narrative¹⁷⁹⁰ » et il explique ainsi son point de vue :

Il s'agit par là de montrer que la spatialité ne fonctionne pas seulement comme une isotopie sémantique, située ou non sur la dimension iconique, mais comme une structure dynamique orientée susceptible de recevoir une définition syntaxique propre et renvoyant, en dernière instance, au sujet qui la construit dans son activité de discours. C'est pourquoi l'espace ne saurait se séparer de l'axiologie (...) le dynamisme de la spatialité, cela signifie en définitive la construction de l'espace comme valeur¹⁷⁹¹.

Nous tenterons donc de tracer les configurations topologiques générales qui se traduisent à travers une sémantique et une syntaxe spatiales bien particulières. Dans ce sens, une schématique spatiale sera dégagée grâce à la mise en relation entre espace, sujet et valeurs. Cette démarche nous permettra, à travers le dispositif topographique dégagé, de suivre le parcours cognitif et transformatif des sujet autofictionnels (Salim, Chloé et Nelly) au sein de textes hybrides.

Nous commençons d'abord par rechercher dans chaque texte des liens d'équivalence entre l'isotopie topographique (nécessairement reliée à l'isotopie spatiale), et les « faisceaux¹⁷⁹² » d'isotopies qui en dépendent. Ainsi, pour chaque texte autofictionnel, nous soumettons une séquence initiale et trois autres séquences narratives à l'analyse sémantico-sémiotique. Les séquences narratives seront choisies selon une logique de succession et de connexion de différentes configurations topologiques dans les récits. Examinons d'abord la configuration spatiale au sein des séquences initiales :

Séquence initiale (*Autoportrait avec Grenade*)

a) **La chambre** est simple mais arrangée avec goût. Un grand éventail surplombe le lit. Pour la couleur locale sans doute. Je me jette sur le lit. Solide. Confortable. Je ressors, prend **la calle** Fabrica Vieja, traverse la **plaza** Los et débouche sur la via Gran Capitain que je remonte, en passant par la **calle** Sun Juan de Dios (...) L'**avenue** principale de Grenade est animée. Les jeunes femmes sont belles et désirables. J'entre dans une **caféteria** et demande un sandwich. L'établissement est sale (...) comment vais-je passer deux mois ici ? Je m'ennuie déjà. (pp.11-12).

¹⁷⁹⁰ BERTRAND, D., *L'Espace et le Sens, Germinal d'Emile Zola, op. cit.*, p. 66.

¹⁷⁹¹ *Ibid.*, p.66.

¹⁷⁹² RASTIER, F., *Sens et textualité, op. cit.*, p. 262-278.

b) La nuit a étendu ses voiles sur Grenade. Il est dix heures je me dirige vers la **gare**(...) des parfums inconnus m'enveloppent, me ravissent. La gare est déserte. (...) Le train arrive, s'arrête. Un homme en descend. Il est grand et brun.

- Tu m'attendais.

Je lui tends la main, il la serre avec vigueur.

(...)

Il s'assied délicatement sur le banc.

- Que viens-tu chercher à Grenade Salim ?

-Le sens de la vie.

Hamid Kaim me regarde sans comprendre. Ses traits sont délicats et fins. (...) il est sans âge. (...) Il loge dans ma tête depuis des années. (...) De plus, ses pensées se sont révélées justes au-delà de tout espoir. Les légions se sont mises en marche, la réalité dépassant la fiction, et de très loin.(p.12-13).

c) Attablé à **la terrasse d'un café**, derrière la **Catedrâl**, monument érigé du XVIe au XVII siècle, ni tout à fait gothique, ni tout à fait Renaissance (...) C'est jour de marché derrière la Catedrâl: les badauds flânent sous le soleil. Les vieux sont assis sur des bancs, à l'ombre d'un palmier, comment rendre au fil de la plume, les impressions qui traversent l'esprit d'un étranger ? (p.15-16).

d) Grenade se partage entre deux **collines**, séparées par une **plaine** et une rivière, le Darro : d'un côté l'Albaicin, de l'autre la Sabika et l'Alhambra. J'ai l'impression d'avoir rêvé cette ville avant de la connaître. Se peut-il que mes descriptions de Cyrtha, avec ses collines reliées par un pont, aient été des préfigurations de cette cité que je découvre en marchant ? Ici, nul pont ne relie le quartier arabe, de blanc vêtu, à la forteresse rouge qui domine la ville basse de la rivière qui baigne ses flancs rocheux. (...) Après une très longue montée à travers **les ruelles escarpées** de l'Albaicin, une station sur le mirador San Nicolas, d'où l'on peut apercevoir l'Alhambra, je continue à grimper direction de Sacromonte, le quartier gitan. Dans les **ruelles** blanches de l'Albaicin, l'odeur du jasmin et de la glycine embaume l'air chaud et tremblant.(...) Sarcomonte n'est plus loin, j'en suis sûr. J'y suis-je déboule **calla** Vereda de Ennedio (...) devant moi, un mince parapet, de pierre, le vide, puis, la colline où s'élève l'Alhambra avec en perspective la sierra Nevada dont les monts sont festonnés de neige. (p.19-20).

e) Je me souviens d'un hiver particulièrement rigoureux à Cyrtha, où il était tombé de la neige qui disparaissait avant d'avoir touché terre. (...) Je rendais visite à ma grand-mère en revenant de l'**école**. Elle était occupée à préparer de la galette sur un brasero à gaz. (...) je m'y sentais bien (...) ma grand-mère était une conteuse qui déroulait les *Mille et Une Nuits* comme une sorcière, assurée de son pouvoir et de sa force. Cyrtha, la ville de mon enfance et de ma jeunesse, en 1996. Je suis attablé avec Hocine sur **le cours de la Révolution**. Oui Hocine, le personnage principal de mon premier roman, *Le Chien d'Ulysse*. En chair et en os. (p. 20-21).

f) J'oublie que je suis fatigué, que je viens de passer trois mois dans ma **chambre** à recracher mes poumons, malade comme souvent, je le suis. (...) La vie. Les neiges éternelles. (...) Il faut partir. Faire vite. Très vite. Hocine me prend par le coude je me relève lentement (p.22).

Séquence initiale (*Dans ma maison sous terre*)

- a) Ce que je fais ici, c'est rester sur **cette tombe**, B5 touchée coulée. Assise. Parfois debout, devant ou à côté. Dedans il y a ma mère, et le grand-père dessus. (...) Théophile me promet : nous irons à la morgue. Mais m'interdit tout songe tressé d'inhumation. (p.7)
- b) **Le cimetière** appartient à une zone inconnue. (...) Lever les yeux, se les crever contre les vitres de la cuisine. Se souvenir pour de vrai, se souvenir pour de bon, pas juste comme ça arrange. (...) Ici n'est rien que deux cadavres, depuis longtemps décomposés. C'est celui du fond qui m'intéresse. Ma mère je l'ai connue surtout morte(...) ce cimetière on l'aimait, disais-je à Théophile (...) **A** ciel ouvert, sans arbres, du gris, de l'asphalte, un grand boulevard désert. Je le traversais chaque jour pour aller à **l'école**, seule. C'était un raccourci. Avec maman souvent, nous le prenions pour nous rendre dans une partie précise de la ville, où se trouvaient le **Radar** et le **Dr Kerian**. (p.19-20)
- c) **Au Radar**, j'allais au rayon hygiène corporelle, où je sniffais du Prerial jusqu'à ce qu'il soit l'heure de la caisse. Chez **le Dr Kerian**, je taisais mes cauchemars parce qu'il y avait mon père dedans. Il est temps d'y aller me chuchote Théophile, c'est par là, suivez-moi la quatrième à gauche. Ce cimetière appartient à une zone inconnue. Vous l'ignorez encore mais il sait être spécial. (...) Suivez-moi, je vous dis. C'est **une tombe en onyx**, incrustée d'un écran. Dedans défile un montage vidéo de quatorze minutes. (p.23)
- d) Ce n'est pas moi qu'il faut battre, vous vous trompez de carte, il est temps de piocher au jeu de cette famille. (...) Théophile m'emmène plus loin, un peu plus loin, vers une petite **colline** qui vient juste de pousser. (p.36)

Séquence 1 : (*Folle*)

- a) **A Nova rue Saint-Dominique** où on s'est vus pour la première fois, on ne pouvait rien au désastre de notre rencontre. Si j'avais su comme on dit la plupart du temps sans dire ce qui aurait dû être su au juste, et sans comprendre que savoir à l'avance provoque le pire (...) (p.7)
- b) D'ailleurs si mon grand-père avait été là à **Novarue Saint-Dominique**, il m'aurait poussée dans tes bras pour donner plus d'élan au désastre; mon grand-père croyait à la beauté des accidentés. (*Folle*, p. 8).
- c) (...), mon dieu que j'aurais aimé qu'on ne se soit jamais rencontrés à **Novarue Saint-Dominique**. (p. 19).
- d) Quand on s'est rencontrés la première fois à **Nova**, j'allais avoir vingt-neuf ans sur le coup de minuit. Le problème entre nous était de mon côté, c'était la date de mon suicide fixée le jour de mes trente ans. (p.13-14)
- e) En abordant le sujet (le suicide) avec mes parents quand j'avais quinze ans, je me suis tout de suite retrouvée à **l'hôpital**. Dans ma chambre se trouvaient d'autres filles qui en avaient parlé aussi, je me rappelle que l'une d'elles avait même tenté de le faire, elle avait pris cent aspirines.(...) **A l'hôpital** il est dit aussi que chez les adolescentes malades du

monde occidental, il y avait celles qui voulaient se tuer par overdose d'aspirines et celles qui perdaient du poids jusqu'à l'inanition. Selon les statistiques, celles qui se laissaient mourir de faim prenaient plus de temps pour mourir mais y arrivaient plus sûrement. (p.15).

f) Quand tu m'a vue ce soir-là à **Nova** j'avais une longueur d'avance sur toi parce que tu savais déjà qui j'étais, tu me connaissais de réputation. (p.18)

g) **A Nova**, je portais mon vrai nom pour les intimes et Nelly pour les autres. C'est donc dans la suite des noms de ton passé que je suis venue à toi. (p.21)

Nous procédons d'abord par un relevé des marqueurs spatiaux, ou ce qui est appelé dans la sémantique classique des sémèmes porteurs de sème / spatialité/, et qui constituent l'isotopie topographique. Ainsi, en examinant les séquences narratives ci-dessus, nous pouvons relever dans un premier temps les marqueurs spatiaux qui permettent de déterminer l'entour spatial chez les trois auteurs et de dresser une isotopie topographique.

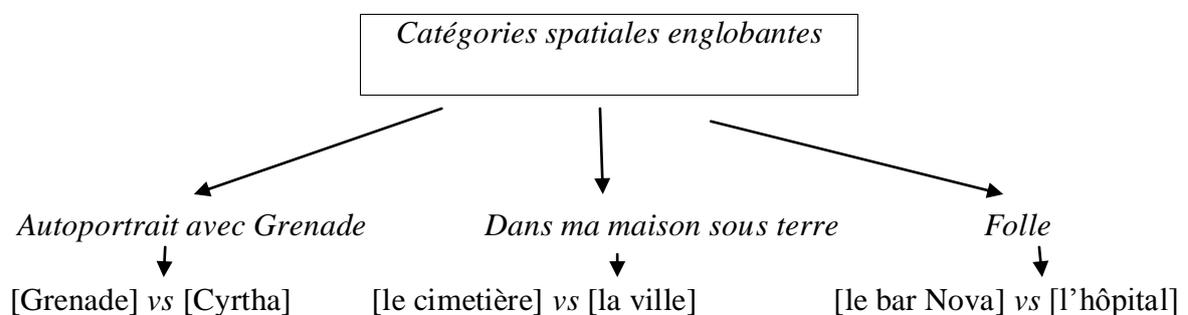
Nous remarquons donc que la séquence initiale d'*Autoportrait avec Grenade* comporte une pluralité de sous-catégories spatiales (sémèmes) s'inscrivant dans le cadre de deux grandes zones spatiales, étant de même nature (les deux zones sont des villes) et s'intercalant, de plus, dans le même continuum spatial. En effet, nous pouvons regrouper des marqueurs spatiaux, sémèmes lexicalisés, correspondant à deux grandes catégories représentées par les deux villes [Grenade] et [Cyrtha], pour la ville espagnole nous regroupons les marqueurs suivants : « chambre », « la gare », « la terrasse d'un café », « la calle Fabrica Vieja », « la plaza LosLobos », « via Gran Capitan », « calle San Juan de Dios », « mirador San Nicolas », « l'avenue principale », « cafétéria », « la catédral », « les ruelles blanches de l'Albaicin », « les collines », « l'Alhambra », « Sacromonte », « la sierra Nevada », « les monts », « plaine » et « rivière » ; et pour ce qui est de Cyrtha, la ville algérienne mythique, nous avons relevé les marqueurs spatiaux suivants : « école », « la maison de la grand-mère », « le cours de la révolution » et « la chambre ».

De même la séquence initiale de *Dans ma maison sous terre*, comporte deux zones principales, [le cimetière] et [la ville] qui sont des espaces ouverts et délimités. Les sémèmes qui se rapportent à la catégorie [le cimetière] sont : « tombe » et « colline » ; et ceux qui s'inscrivent dans le cadre de la deuxième catégorie [la ville] sont : « l'école », « le Radar » et « Chez le Dr Kerian ».

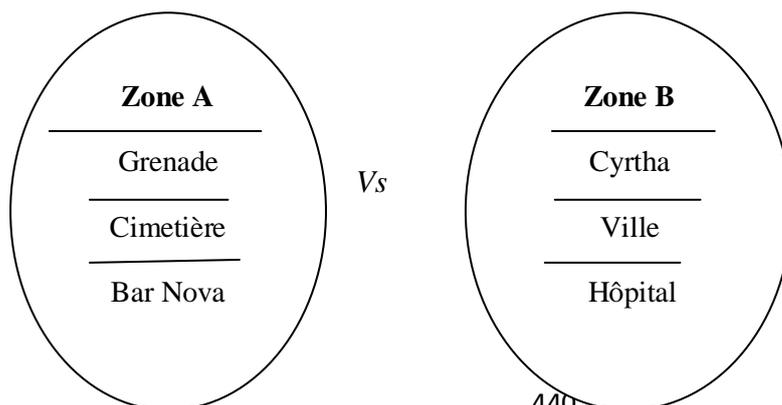
Quant à la séquence initiale de *Folle*, nous remarquons qu'elle comporte aussi deux principales zones spatiales de même nature c'est-à-dire des espaces clos : Le bar Nova et l'hôpital. Nous notons cependant que les marqueurs spatiaux relatifs aux deux zones ne sont pas nombreux, en effet pour la zone [Nova] un seul marqueur revient à chaque fois pour l'indiquer « rue Saint-Dominique » et pour la zone [hôpital], nous relevons également un seul marqueur spatial : « la chambre ».

Nous constatons que les sous-catégories (sèmes lexicalisés) entretiennent avec les catégories principales une relation d'englobant/ englobé. Cependant, il faut préciser qu'en ce qui concerne la sous-catégorie « rue Saint-Dominique », elle fait l'exception et ne lie pas une relation d'englobant-englobé avec la catégorie «bar Nova », car elle actualise seulement le sème /directionnel/ et notamment /localisation/. Cependant, la catégorie « bar Nova » est considérée en tant que catégorie englobante puisque sur le plan narratif elle renferme la majorité des évènements racontés dans cette séquence.

Ainsi, sur le plan narratif, le dispositif spatial général initial représentant les trois œuvres pourrait alors être synthétisé de la manière suivante :



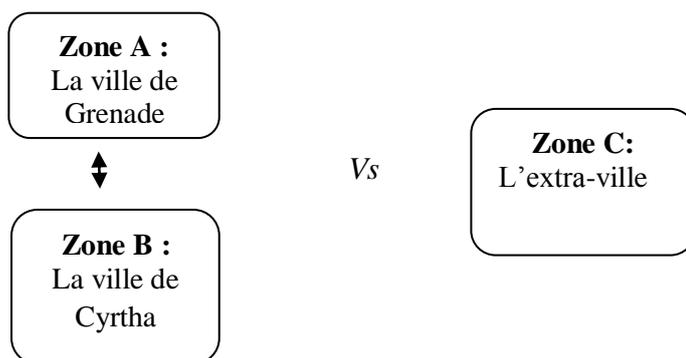
Soit la schématisation topologique suivante :



Nous constatons que les trois œuvres autofictionnelles installent dès leur incipit un parallélisme entre deux principales zones spatiales où leurs sujets-actants se meuvent.

Dans la séquence initiale d'*Autoportrait avec Grenade*, les deux villes représentées sont au premier abord, équivalentes dans leur configuration spatiale, et l'auteur-narrateur installe même un parallélisme analogique entre les deux zones (A et B) : les deux villes sont entourées de collines et elles renferment les mêmes types d'espaces (sémèmes ouverts/fermés) que le narrateur autodiégétique fréquente.

Toutefois, nous avons remarqué qu'une troisième zone spatiale pourrait apparaître, celle d' [Extra-ville], où les sémèmes « collines », « plaine » « monts », « rivière » et « flancs rocheux » prennent place. Ainsi le parallélisme entre les deux premières zones intègre une nouvelle donnée mettant en relief l'antagonisme spatial de l'englobant/englobé, un nouveau schéma pourrait alors représenter cette nouvelle configuration topologique :



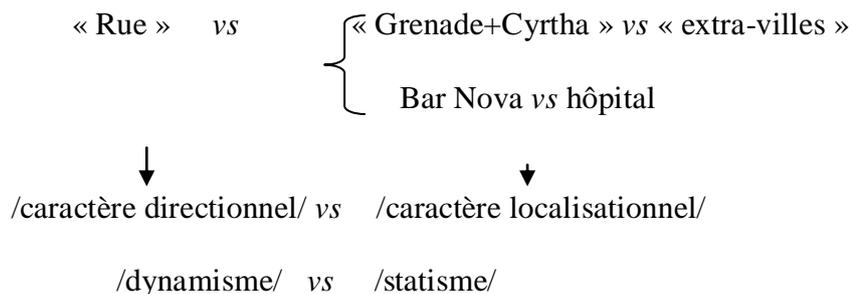
Nous pouvons expliciter le schéma ci-dessus ainsi : Les sous catégories, ou sémèmes de « ville » (*zone A+ zone B*) correspondent à des espaces clos et/ ou délimités (« maison », « chambre », « cafétéria »), alors que les sémèmes de « l'extra-ville » sont essentiellement des espaces ouverts et/ou étendus (« monts », « collines », « flancs rocheux »). De plus, les sémèmes « colline », « plaine » et « rivière » sont associés au sème /lointain/, et par opposition, les sémèmes de ville s'attachent au sème /proche/. Dans *Autoportrait avec Grenade*, pour Cyrtha, ce qui domine c'est l'espace intime de la maison de la grand-mère, alors que pour Grenade, c'est la ville.

D'après l'analyse sémique du contenu de ces catégories dominantes au sein de cette configuration topologique, nous pouvons relever les couples d'opposition suivant :

« villes » vs « extra-villes »
 /délimité/ vs /étendu/
 /dedans/ vs /dehors/
 /fermé/ vs /ouvert/
 /proche/ vs /lointain/

De même, dans *Dans ma maison sous terre*, les deux zones A et B comportent uniquement des espaces fermés et délimités : [le cimetière] : « tombe » et « colline », cette dernière n'est pas un espace ouvert puisqu'elle représente une tombe abandonnée ; et [la ville] : « l'école », « le Radar » et « Chez le Dr Kerian ». Quant à *Folle* chaque zone renferme un seul espace de nature différente : zone A (espace ouvert : « rue Saint Dominique ») et zone B (espace fermé : « la chambre »).

Par ailleurs, nous pouvons remarquer la récurrence de la sous-catégorie « calle » (rue/ruelle), mentionnée en espagnol dans la séquence initiale d'*Autoportrait avec Grenade*, et qui est englobée dans la catégorie « ville » (Grenade). Cette récurrence est perceptible également dans *Folle* représentée par le sémème « rue Saint-Dominique ». La sous-catégorie « calle »/ « rue » représente le sème/ouvert/ qui est pourtant à l'intérieur de l'ensemble /fermé/ et /délimité/ (représenté par les deux villes : Grenade et Montréal). Notons aussi que dans la séquence de *Dans ma maison sous terre* le sème /directionnel/ est également actualisé avec le sémème « grand boulevard » qui n'est cité cependant qu'une seule fois ; cependant, cette directionnalité est remise en question puisque le « grand boulevard » représente l'image symbolique du cimetière avant le décès de la mère de Chloé. Ce constat nous permet d'établir une nouvelle opposition sémique représentée ainsi :



En somme, les trois séquences initiales révèlent que les auteurs placent leurs personnages, dès le début de leurs textes, au sein de lieux dotés de valeurs qui peuvent nous renseigner sur leur perception de l'espace dans lequel ils se meuvent. En effet, chez Bachi le schème directionnel est très récurrent et le sujet-actant se déplace entre des espaces ouverts et fermés, ce qui permettra au lecteur de dessiner aisément sa trajectoire et de suivre son continuum spatial ; quant à Delaume et Arcan les deux zones représentées dans la séquence initiale renferment des lieux délimités et affectés par une valeur d'enfermement, un aspect que confirme l'absence du schème directionnel et laisse à penser que la trajectoire des deux sujets-actants ne serait pas facile à dessiner.

III.2. Analyse des connexions

III.2.a. Isotopie¹⁷⁹³ topographique vs isotopie axiologique

Il serait intéressant d'examiner également la connexion entre certaines isotopies concomitantes qui se donnent à lire au niveau des séquences narratives. La connexion désigne, selon François Rastier la « relation entre deux sémèmes¹⁷⁹⁴ », ou entre deux sèmes. Ainsi, nous remarquons que deux sèmes semblent être connectés /humanité/ ↔ /spatialité/, liant donc l'isotopie topographique et axiologique.

D'un point de vue méthodologique, il serait plus judicieux d'expliquer comment se fait l'attribution des valeurs aux catégories sémiologiques avant d'aller loin dans notre analyse. Prenons d'abord la valeur [Norme] qui est définie ainsi par le dictionnaire Larousse illustré¹⁷⁹⁵ : « un état habituel, conforme à la règle établie », traduit en termes sémiologiques comme : /statisme/ + /fixité/. Cette valeur est un trait caractérisant les différentes catégories et sous-catégories spatiales s'inscrivant dans le cadre de [Ville], soit les relations suivantes :

[Ville] → /fermé/ + /statisme/ + /fixité/ → [Norme]

¹⁷⁹³ « Isotopie : par ce terme, nous désignons la présence d'au moins un trait commun à au moins deux unités (sémantiques) situées sur l'axe syntagmatique », in COURTES, J., *La sémiotique du langage*, Paris, Armand Colin, 2007, p.103.

¹⁷⁹⁴ RASTIER, F., *Sens et textualité*, op. cit., p. 277.

¹⁷⁹⁵ *Le Petit Larousse Illustré* 2007.

De même, la valeur [absence Liberté] renferme les même traits caractériels que [Norme] (/fermé/+ /statisme/), et qui est aussi liée à la catégorie [Ville], nous pouvons donc établir les relations suivantes :

[Ville] → /fermé/ + /statisme/ + /fixité/ → [Norme + absence Liberté]

Cette logique de raisonnement dans l'attribution des valeurs pourrait être aussi appliquée aux autres catégories spatiales comme par exemple la catégorie [Extra-Ville] :

[Extra-ville] → /ouvert/ + /absence statisme/ + /mouvement/ → [hors Norme + Liberté]

Dans le cadre de cette logique nous tenterons d'examiner la connexion entre les isotopies topographique et axiologique au sein de notre corpus autofictionnel. Ainsi, les tableaux¹⁷⁹⁶ ci-dessous représentent une correspondance entre les sémèmes lexicalisés (textuels) et les sémèmes appartenant aux deux isotopies :

Connexion					
Isotopie topographique			Isotopie axiologique		
Sémèmes	Sèmes spatiaux	Sèmes non-spatiaux	Sémèmes	Sèmes spatiaux	Sèmes non-spatiaux
Villes	/fermé/ /limite/ /verticalité/ /dedans/ /absence profondeur/	/culturel/ /humanité/ /organisé/	« confortable » « animée » « Je m'y sentais bien »	/fermé/ /statisme/ /dedans/ /limite/	/normalité/ /positivité/
Englobant ↓ -Hôtel -Quartiers -Maison -Ecole -Cafeteria -Gare					

¹⁷⁹⁶ Nous empruntons ce modèle de tableau explicatif à Navarette *op. cit.*

Extra- villes	/ouvert/ /absence limite/ /verticalité/ /dehors/ /profondeur/	/naturel/ /inhumanité/ /inorganisé/	« avoir rêvé » « Apercevoir » « perspective » le vide « les monts sont festonnés de neige. »	/ouvert/ /absence statisme/ /dehors/ /absence limite/	/anormalité/ /négativité/
↓ Englobant					
-Colline					
-Monts					
-Plaine					
-Rivière					

Nous remarquons que les isotopies topographique et axiologique, dans la séquence initiale d'*Autoportrait avec Grenade*, se croisent au niveau des mêmes ensembles sémiques : {[/fermé/ + /dedans/ + /limite/]} et {[/ouvert/ + /dehors/ + /absence limite/]}¹⁷⁹⁷ ; engendrant un parallélisme cohérent et signifiant. En effet, il semble que l'isotopie topographique est parfaitement transposée à l'isotopie humaine, c'est-à-dire que le sème /spatialité/, dans le texte de Bachi, émane d'une structuration identique au sème /humanité/; un constat qui ne fait que confirmer l'aspect associatif de l'écriture autofictionnelle. En d'autres termes, l'écriture autofictionnelle encourage un transfert inconscient entre le vécu, le sensationnel et la transposition scripturale (structuration textuelle et, entre autres, spatiale).

Cependant, chez Delaume et Arcan les isotopies topologique et axiologique présentent une spécificité dans leur connexion :

¹⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 262 et p. 279.

Connexion dans <i>Dans ma maison sous terre</i>					
Isotopie topographique			Isotopie axiologique		
Sémèmes	Sèmes spatiaux	Sèmes non-spatiaux	Sémèmes	Sèmes spatiaux	Sèmes non-spatiaux
Cimetière ↓ <i>Englobant</i> -Tombe1 -Colline (tombe2)	/fermé//ouvert/ /limite/ /verticalité/ /dedans//dehors/ /absence profondeur/	/culturel/ /humanité/ /organisé/	« rester » « assise » « Zone inconnue » « se souvenir » « ciel ouvert » « Plus loin »	/fermé/ /statisme/ /dedans/ /limite/ Vs /ouvert/ /absence statisme/ /dehors/ /absence limite/	/normalité/ /positivité/ Vs /anormalité/ /négativité/
Ville ↓ <i>Englobant</i> -Ecole -Le Radar -Chez le Dr.Kerian	/fermé/ /limite/ /verticalité/ /dedans/ /absence profondeur/	/naturel/ /inhumanité/ /inorganisé/	« Au Radar, j'allais au rayon hygiène corporelle, où je sniffais du Prerial jusqu'à ce qu'il soit l'heure de la caisse » « Chez le Dr Kerian, je taisais mes cauchemars»	/fermé/ /statisme/ /dedans/ /limite/	/normalité/ /positivité/

Connexion dans <i>Folle</i>					
Isotopie topographique			Isotopie axiologique		
Sémèmes	Sèmes spatiaux	Sèmes non-spatiaux	Sémèmes	Sèmes spatiaux	Sèmes non-spatiaux
Bar Nova	/fermé/ /limite/ /verticalité/ /dedans/ /absence profondeur/	/culturel/ /humanité/ /organisé/	« vue » « Rencontre » « désastre de notre rencontre » « élan au désastre » « j'aurais aimé qu'on ne se soit jamais rencontrés »	/fermé/ /statisme/ /dedans/ /limite/	/normalité/ /positivité/ vs /anormalité/ /négativité/
Hôpital ↓ <i>Englobant</i> Chambre	/fermé/ /limite/ /verticalité/ /dedans/ /absence profondeur	/culturel/ /humanité/ /organisé/	« d'autres filles qui en(suicide) avaient parlé aussi » « se tuer par overdose d'aspirines » « mourir », « l'inanition »	/fermé/ /statisme/ /dedans/ /limite/	/anormalité/ /négativité/

Chez Delaume comme chez Arcan, la connexion entre les deux isotopies humaine et axiologique engendre une sorte de tension, puisque les valeurs /normalité, positivité/ et /anormalité, négativité/ se croisent dans les mêmes espaces qui sont également représentés dans un état oxymorique, en mariant des sèmes tels que /fermé/ et /ouvert/.

En effet, la catégorie cimetière chez Delaume est topographiquement hybride car elle marie deux lieux à valeurs sémiologiques différentes : les tombes (/fermé/, /statisme/, /dedans/ et /limite/) et la colline (/ouvert// dehors/, /absence de statisme/ et/ absence de limite/). Delaume donne à « la colline » des valeurs sémiologiques d'un dehors même si le lecteur découvre après qu'il s'agit d'une tombe. La connexion entre isotopie topographique et

axiologique semble, à cet effet, compatible et rend compte de cet espace pluridimensionnel. De même, chez Arcan, les deux catégories [bar Nova] et [l'hôpital] renfermant des valeurs (fermé/, /statisme/, /dedans/ et /limite/) et par extension (/normalité, positivité/), puisqu'ils sont des lieux respectivement de distraction et de guérison. Cependant, le sujet cognitif, Nelly, y rattache son expérience douloureuse (échec d'amour et tentative de suicide) et leur attribue les valeurs/anormalité, négativité/. Ainsi, la connexion entre les deux isotopies (topographique et axiologique) traduit parfaitement les tensions antagonistes qui envahissent l'esprit du sujet cognitif et qui se répercutent sur sa perception de l'espace.

Cette analyse a donc montré que la connexion entre l'isotopie topographique et axiologique traduit une structuration bien orientée et chargée de signifiante et traduisant surtout le parcours cognitif des sujets-actants. Par ailleurs ce type de relations pourrait ouvrir la voie à des connexions entre des catégories hétéroclites, octroyant ainsi plus de signifiante au dispositif topographique et à sa relation avec les différents « faisceaux » d'isotopies qui en dépendent, soit les relations suivantes :

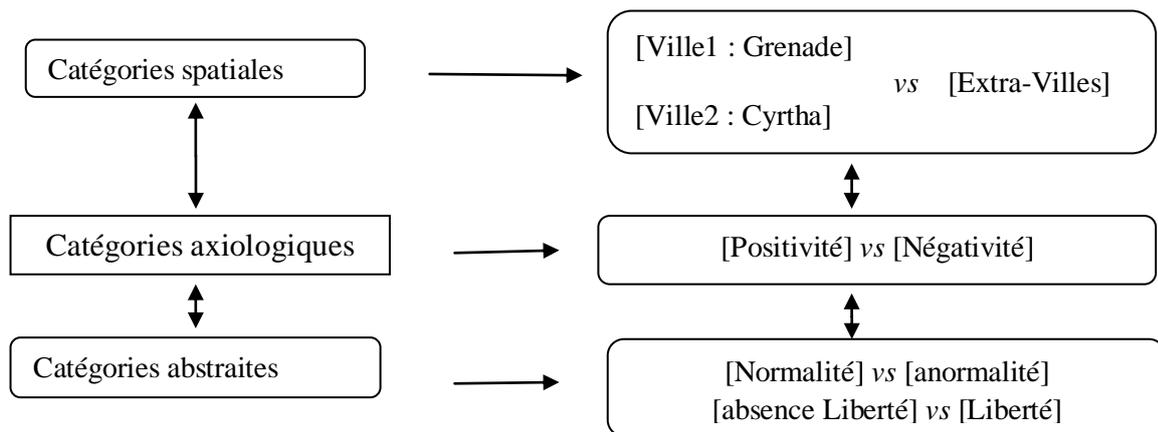


Schéma 1 : Les connexions entre les différentes isotopies dans *Autoportrait avec Grenade*

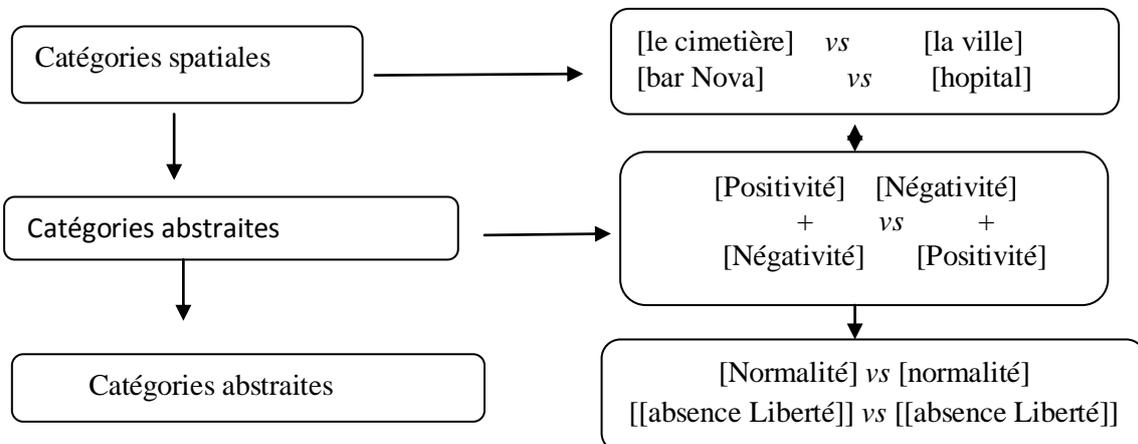


Schéma 2 : Les connexions entre les différentes isotopies dans *Dans ma maison sous terre et Folle*

III.2.b. De l'isotopie topographique aux configurations topologiques

A présent, nous tenterons d'examiner le rôle et le statut des sujets-actants dans la configuration topologique dans nos trois textes. D'abord, la séquence narrative de Bachi révèle un sujet-actant principal Salim (l'auteur-narrateur : ce qui est évident dans un texte autofictionnel), bénéficiant d'une focalisation incontournable, et deux autres personnages, Hocine et Hamid Kaim, qui semblent entretenir une relation avec certains sémèmes spatiaux.

Nous avons donc regroupé dans le tableau suivant les correspondances entre les sémèmes Salim, Hocine et Hamid appartenant à l'isotopie humaine, actualisant la relation sémique antagoniste /créateur/ vs /créatures/, et les marqueurs spatiaux constituant l'isotopie topographique. Soit les relations suivantes :

	Isotopie topographique		Isotopie humaine		
	Grenade	Cyrtha	Salim	Hocine	Hamid Kaim
Chambre	+	+	+	0	0
Cafétéria	+	0	+	0	0
Gare	+	0	+	0	+
Avenue principale	+	0	+	0	0
Calle, Ruelle	+	0	+	0	0
Les collines	+	+	0	0	0
le cours de la Révolution	0	+	+	+	0
Maison	0	+	+	0	0
Ecole	0	+	+	0	0

On remarque alors que l'actant-sujet principal Salim est relié à des sous-catégories spatiales diverses et plurielles, appartenant aux deux villes [Grenade et/ ou Cyrtha], avec [chambre], [cafétéria],[ruelle], [école], et à l' [extra-villes], tels que [colline],[Monts], [plaine], [flancs rocheux] ; tandis que les deux autres sujets-actants, Hocine et Hamid

Kaim dépendent, chacun d'une seule sous-catégorie bien déterminée, appartenant exclusivement à la catégorie majeure [ville] : [le cours de la révolution] pour Hocine et [la gare] pour Hamid Kaim.

Nous pouvons ainsi dire que les trois sujets antagonistes (Salim, créateur/ Hocine et Hamid Kaim, personnages créés) évoluent dans deux ensembles similaires et donc compatibles (deux villes : Grenade et / ou Cyrtha). Cependant, la différence est remarquée au niveau du type d'espaces occupés et dans la trajectoire de chaque sujet ; en d'autres termes Hocine et Hamid Kaim occupent des espaces /fermés/ou /ouverts/ mais fortement /délimités/, à l'intérieur d'une *zone verticale et proximale*, tandis que le sujet Salim alterne entre des espaces/ouvert/ et /fermé/, passant dans un mouvement de va-et-vient d'une *zone verticale et proximale* à une *zone verticale et distale*. Il serait alors possible de définir clairement les trajectoires respectives des trois sujets : la première, celle de Salim, qui le projette en dehors et en dedans de la ville, lui permettant d'accéder à des espaces proches puis lointains, pourrait ainsi être apparentée à un *mouvement alternatif, centrifuge et centripète*¹⁷⁹⁸ ; la seconde, celle de Hamid Kaim et Hocine, qui apparaissent à l'intérieur de [la ville] (l'un à Grenade et l'autre à Cyrtha), les projette dans des espaces dépourvus de perspective, se lie alors à un *mouvement unilatéral et uniforme*, soit le schéma suivant :

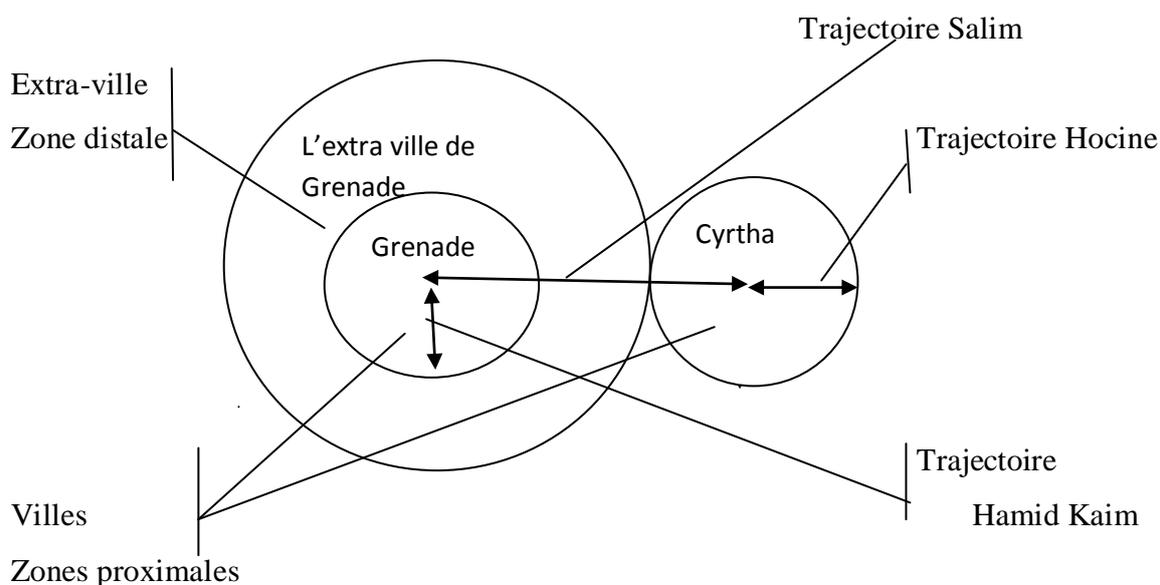


Schéma n°1 : Trajectoires des sujets actants dans *Autoportrait avec Grenade*

¹⁷⁹⁸ NAVARETTE, A.P., *op. cit.*

Quant à la séquence initiale de *Dans ma maison sous terre*, nous distinguons également trois sujets-actants dans la séquence initiale de *Dans ma maison sous terre* : Chloé, Théophile et sa maman. Examinons donc leurs rôles respectifs dans l'occupation des espaces, vus sous forme de catégories et sous-catégories.

	Isotopie topographique		Isotopie humaine		
	Le cimetière	La ville	Chloé	Théophile	La maman
La tombe (1)	+	0	+	+	+
La colline (tombe2)	+	0	+	+	0
Ecole	0	+	+	0	0
Le Radar	0	+	+	0	+
Chez le Dr. Kerian	0	+	+	0	+

Nous remarquons que les deux sujets-actants Chloé et Théophile se manifestent au sein uniquement de la catégorie (A) et ils sont rattachés à des sous-catégories multiples, variant entre sémèmes /fermé/ (la « tombe ») et /ou /délimité/ (« la colline »). Tandis que le sujet-actant « la maman » est lié à des catégories fermées et délimitées (« la tombe », « le Radar » et « chez le Dr. Kerian »). Cependant, le sujet-actant principal, Chloé, manifeste plus de liberté par rapport au deux autres sujets-actants en accédant exclusivement au sémème fermé et délimité « l'école ». Les trois sujets-actants se déplacent de ce fait au sein de deux zones ayant les mêmes caractéristiques : ce sont des zones verticales et proximales. Nous pouvons dire alors que les deux sujet-actants féminins évoluent dans deux ensembles spatiaux compatibles dont l'un (le cimetière) est considéré comme l'intermédiaire vers l'autre. En effet, avant le décès de la mère le cimetière est perçu par la narratrice comme « un grand boulevard » qu'elle emprunte comme un raccourci pour aller à la ville, donc il était vu comme un espace ouvert et intermédiaire ; mais après la mort de la mère le cimetière se transforme en un lieu fermé. Ce faisant, nous pouvons définir les trajectoires respectives des trois sujets ainsi :

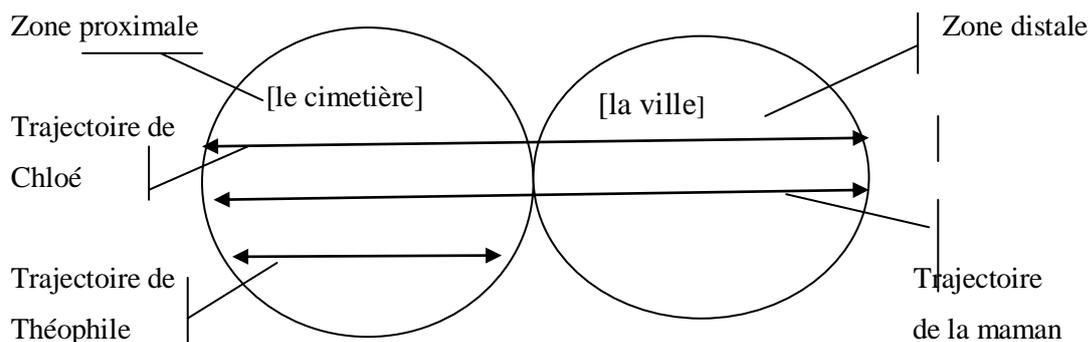


Schéma n°2 : Trajectoires des sujets actants dans *Dans ma maison sous terre*

Cependant, nous distinguons dans la séquence initiale de *Folle* seulement deux sujets-actants : Nelly et son amant, et le tableau ci-dessous représente les relations qu'ils entretiennent avec les espaces structurant la séquence :

	Isotopie topographique		Isotopie humaine	
	Le bar Nova	L'hôpital	Nelly	L'amant
Rue Saint-Dominique	+	0	+	+
Chambre	0	+	+	0

Nous remarquons que le sujet-actant masculin, l'amant, est relié à une seule catégorie principale [bar Nova], tandis que le sujet-actant féminin, Nelly, dépend des deux catégories principales [bar Nova] et [hôpital] qui sont des zones verticales et proximales, et elle occupe même la sous-catégorie [la chambre]. Le mouvement du sujet-actant féminin est ainsi plus varié que celui du sujet-actant masculin qui est plus limité. La trajectoire de Nelly est alors alternante alors que celle de l'amant est plutôt constante, nous pouvons donc les schématiser ainsi :

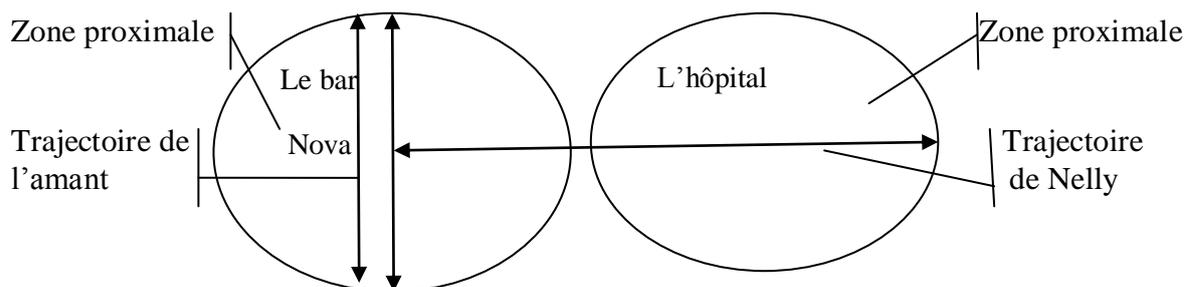


Schéma n°3 : Trajectoires des sujets actants dans *Folle*

Nous constatons que dans la séquence initiale des trois récits autofictionnels, la trajectoire alternante générée par un mouvement centrifuge est liée exclusivement au sujet-actant principal (Salim, Chloé et Nelly), tandis que les autres sujets-actants se définissent à travers une trajectoire constante, soit le schéma suivant :

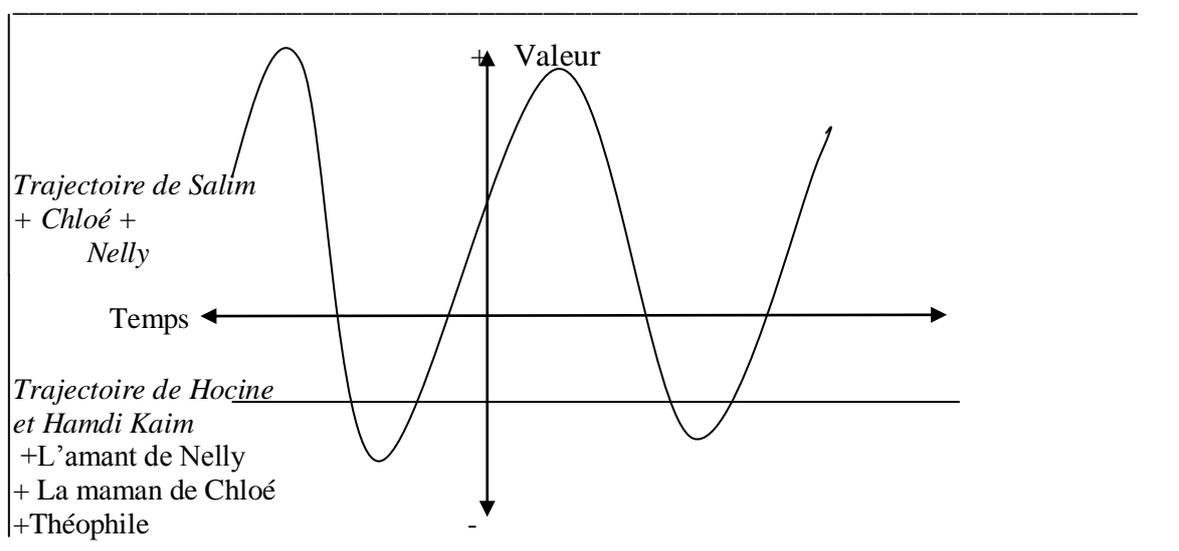


Schéma n°4 : Schéma récapitulatif des trajectoires des sujets-actants dans les trois œuvres

Notons cependant que si la trajectoire est intimement liée au sémème [route], seule la séquence initiale d'*Autoportrait avec Grenade* rend compte de cette connexion vu la récurrence de ce sémème dans cette séquence, et également d'une façon timide chez Delaume avec un seul marqueur spatial [grand boulevard] ; mais nous notons par contre l'absence de cet intermédiaire spatial chez Arcan.

Chez Bachi, le sujet-actant Salim est de ce fait en parfaite compatibilité avec sa trajectoire alors que les deux autres sujets, Hocine et Hamid, semblent ne pas s'y conformer systématiquement parce que le mouvement des deux sujets semble être fortement limité. Nous pouvons l'illustrer plus précisément en citant les expressions lexicalisées activant le sème /caractère directionnel/ : « Je ressors, prends la calle Fabrica Vieja », « traverse la plaza Los et débouche sur la via Gran Capitain que je remonte », « en passant par la calle Sun Juan de Dios », « Après une très longue montée à travers les ruelles escarpées de l'Albaicin », « J'y suis-je déboule calla Vereda de Ennedio » et « je continue à grimper direction de Sacromonte, le quartier gitan ». Quant à la séquence initiale de *Dans ma maison sous terre*, nous relevons également les expressions lexicalisées actualisant le sème /caractère directionnel/ : « Je le traversais chaque jour pour

aller à l'école », « C'était un raccourci » et « Avec maman souvent, nous le prenions pour nous rendre à une partie précise de la ville ».

Nous remarquons donc que le sujet Salim est capable de se déplacer dans une pluralité d'espaces hétérogènes, tandis que Hamid et Hocine en sont privés, et leurs déplacements sont fort limités : Hocine est apparu dans un café et Hamid arrivant d'une destination inconnue et se déplaçant au sein d'une gare, donc ils se meuvent dans des espaces homogènes. Nous faisons le même constat dans *Folle*, même si le sème /directionnel/ n'est pas actualisé avec des expressions lexicalisées, néanmoins le sémème [rue] y est présent, le sujet-actant Nelly devance le sujet-actant masculin en occupant des espaces aussi hétérogènes (bar Nova et l'hôpital). De même, dans *Dans ma maison sous terre*, le sujet Chloé occupe plus d'espace que le sujet « la maman » quoique se trouvant pratiquement dans les mêmes espaces hétérogènes.

La relation qu'entretiennent ainsi les sujets-actants avec leurs trajectoires pourrait engendrer les oppositions suivantes :

« Salim »	vs	« Hocine et Hamid »
« Chloé »	vs	« sa maman »
« Nelly »	vs	« l'amant »
/pouvoir faire/	vs	/ ne pas pouvoir faire/
/évaluation positive/	vs	/évaluation négative/

En somme, nous pouvons dire que les configurations spatiales significatives dégagées à travers les relations intrinsèques entre l'isotopie humaine et l'isotopie topographique révèlent la primauté du mouvement des sujets-actants principaux (« Salim », « Chloé » et « Nelly ») sur l'ensemble des séquences narratives et donnent force à l'opposition réalité/fiction. En effet, Salim, Chloé et Nelly sont les principaux personnages autofictionnels, donc ils sont censés avoir une identité référentielle bien connue, celle de leur vraie identité d'auteur, tandis que les autres personnages sont une pure fiction. Cette situation fait justement écho aux propos de Salim dans le segment b) : « *Les légions sont mises en marche, la réalité dépassant la fiction, et de très loin* ».

III.3. Analyse des données et tentative de modélisation

Nous avons remarqué dans l'analyse ci-dessus, mettant en exergue la relation entre la catégorie spatiale et la catégorie abstraite, que le texte pourrait donner naissance à une variété de niveaux sémiotiques interactifs et interdépendants se prêtant à l'analyse. La connexion entre les différentes isotopies, a montré que l'espace agit comme un catalyseur de valeurs abstraites, un constat qu'a souligné Denis Bertrand en considérant que l'espace est « érigé en signifiant interprétatif, ou mieux en *formant* d'un discours d'interprétation, une configuration cognitive et idéologique du sujet énonciateur ¹⁷⁹⁹ ». Remarquons, par ailleurs, que les catégories spatiales sont dotées de valeurs qui se comportent de manière interactive et donc non exclusive. En d'autres termes, chaque catégorie spatiale pourrait être traversée par une valeur ou un ensemble de valeurs qui se lient au parcours cognitif des sujets-actants.

Nous tenterons à ce niveau d'approcher la notion de « connexion » dans son double mouvement de sens, effectué entre les réseaux de signifiante et les catégories spatiales. Nous insisterons sur le caractère modélisant de l'espace tout en tentant de mettre en évidence le phénomène sémiotique patent.

L'espace, notamment au sein des autofictions, fonctionnerait donc comme une instance sémiotique capable de s'attribuer des valeurs contribuant à la création d'un modèle homogène. Nous considérons donc que les trois textes autofictionnels, composant notre corpus, dégagent un modèle d'une topo-structure chargé de valeurs abstraites bien distribuées et agencées, permettant la réalisation d'un nombre d'opérations topologiques.

III.3.a. Transformation et dynamisme syntagmatiques

1. Etude de séquences narratives

A la lumière de la modélisation, établie plus haut, basée sur une perspective paradigmatique définissant l'ensemble des opérations déterminant les valeurs en fonction de la catégorie spatiale, nous tenterons d'aller, à présent, vers le plan syntagmatique ¹⁸⁰⁰ pour mettre en exergue la dynamique de la configuration initiale. En se basant sur le

¹⁷⁹⁹ BERTRAND, D., *L'Espace et le sens, Germinal d'Emile Zola, op. cit.*, p. 142. (L'italique est de l'auteur).

¹⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 166-167.

phénomène de la focalisation narrative, nous pouvons attribuer au dispositif spatial un centre de perception et de cognition, représenté par le personnage principal (Chloé, Nelly et Salim). Autrement dit, notre intérêt sera porté sur un actant cognitif parcourant un continuum spatial. Nous passerons ces relations au crible de notre analyse à partir de trois séquences complémentaires :

Séquence n°1 (*Autoportrait avec Grenade*) :

- a) (...) je décidai de sortir, sachant que mes forces risquaient de m'abandonner à tout moment. Dans **la rue**, je montai dans le bus n°1, qui **traversa** le Genil, puis, comme par enchantement me **conduisit** via Colón où je **descendis**, un peu perdu le pas mal assuré. J'avais **traversé** tout l'est de Grenade dans une sorte de brouillard, et maintenant, je titubais sur le trottoir. Je n'avais pas marché depuis une semaine. (p.156)
- b) Je me **dirigeai** lentement vers **la Catedral**, où aucune gitane n'officialait. Elles avaient disparu. Tant mieux. (...) bientôt je me retrouvai sur la **plaza** Bib-Ramba, où jadis on dressait des autodafés pour les hérétiques, juifs et arabes convertis, bohémiennes en manque d'inspiration. **Plaza** Bib-Ramba. Place rectangulaire avec des airs d'Italie. Place envahie de touristes. (p.156)
- c) Je me sauvai et me perdis dans une venelle. Je me retrouvai par hasard sur **la plaza** de la Pescaderia. Comme son nom l'indique, on peut y acheter ou y manger du poisson. J'avais faim. J'entrai dans **un restaurant** aux allures de paquebot. (...) je commandai une friture de poisson que l'on me servit dans une grande assiette. (...) C'était délicieux, rien à voir avec le régime de l'hôpital. Je me sentais beaucoup mieux je me sentais vivant.
- d) J'étais donc parvenu à m'extraire de **la chambre** de l'hôtel, où la folie me menaçait, à prendre un bus, marcher puis manger. Un petit exploit de convalescent. Je commençai à penser que je pourrais bientôt visiter **l'Alhambra**. Il me fallait encore reprendre des forces. Et marcher, marcher, sous la pluie, sous le vent. (p. 156-157).
- e) Dans **la rue**, la pluie redoubla de férocité. (...) L'idée de quitter l'hôtel et de me perdre me hantait à présent. Je repris ma reptation lente et erratique. **Les rues** ressemblaient aux rues, les places s'enchaînaient, identiques, désolées, battues par le vent et les averses. J'avais froid je me sentais seul. Mon grand-père maternel est mort dans **une rue**. C'était un marcheur impénitent. Il vivait à l'air libre. (p.157).

Séquence n°1 (*Dans ma maison sous terre*) :

- a) Vous cherchez des motifs, hausse le ton Théophile, et toujours la raison, vous ne savez faire le deuil et ça devient pénible. Ça ne vous regarde plus, rien n'est à regarder, tout est enfoui sous terre. Sous terre, Chloé, sous terre. Pourquoi il a tiré, (...) faites de votre papa la victime du schéma, ça ne change pas l'équation qui résulte des graphiques. (p.58).

- b) **Tom (2000-2004)** Tom est mort. Ses cendres dispersées sont légères mais poisseuses, la densité de la calomnie. (...)Je suis Tom. Je suis mort. Parfois je pense à la culpabilité rosse qui doit tenailler ma maman. Je suis tombé de haut parce qu'elle dormait un peu. (p.59)
- c) Le Dr Lagarrigue n'est pas psychanalyste. Le Dr Lagarrigue est psychiatre. Quand j'entre dans son **bureau** je sais que je vais lui poser la question, et quelque part j'ai honte. Nous sommes à l'hôpital et non pas dans un cabinet. Ici je vais à l'essentiel, c'est-à-dire à la gestion des symptômes. (p.62)
- d) Nous marchons très silencieusement, en nous frôlant parfois le bras. Dans ma tête ça ne s'arrête pas Ton père n'est pas ton père mais ton père ne l'sait pas. Nous passons devant des **cryptes** où vacillent de petites bougies(...) Nous écoutons le chœur des morts, de temps en temps il est joyeux, s'égosille en tohu-bohu(...) le cimetière est plus beau cette nuit, déserté par la ronde explorée des vivants. (p.67).
- e) Théophile s'assoit sur **une tombe**. Je pousse un A ma sœur et viens auprès de lui. Je suis pleine de colère(...) pourquoi parler en 2004, si ce n'est pour me récupérer. Ravoir enfin sa petite fille. (...) la cause nous restera obscure(...) ça n'aurait rien changé pour vous. Parce que ça change tout(...) ça redistribue les cartes(...) mais enfin, chère madame les cartes ne sont pas le territoire. (p.70-71)

Séquence1 (*Folle*)

- a) Quand on s'est quittés pour de bon(...) on a convenu que le **Bily Kunte** revenait de droit, puisque tu y sortais bien avant que j'y sorte et qu'à moi revenait le LaïKa, puisque tu détestais cet endroit. Ce soir-là on s'est départagé les bars de Montréal pour éviter de se croiser. (p.23-24)
- b) Chaque année Orion organisait dans un immense **loft** de la **rue Saint-Dominique** quatre grands after hours correspondant au premier jour des quatre saisons : Géante Bleue au premier jour du printemps, Nova au premier jour de l'été, Trou Noir au premier de l'automne et Big Bang au premier de l'hiver. (p. 24).
- c) Je t'ai aimé au premier regard à **Nova** (...) A Nova on a beaucoup parlé et trop peut-être, l'information a créé entre nous de la confusion. Les gens qui en disent trop ne pensent pas à ce qu'ils disent, tu l'avoues toi-même en parlant de ton métier, tu disais que les journalistes coincés dans les échéanciers et soumis à l'exigence de produire en masse commettaient des erreurs de jugement. (p.30 .31)
- d) Deux semaines après Nova, on partait dans les **Cantons** de l'Est au chalet que mon grand-père m'avait légué à sa mort(...) une fois au chalet, on a baisé du matin au matin pendant tout une semaine dans le bruit des vagues et la pensée du lac à proximité.(p.36-37)
- e) Quand par principe cette semaine-là, on allait prendre l'air de **la campagne**, debout en déséquilibre sur les grosses roches qui nous séparaient de l'eau, on manquait tout de la beauté des **Appalaches** qui contournaient le lac(...)Dans **les bois** on s'est chamailléscomme des enfants, j'ai essayé de te faire mal et toi, tu as pris garde de ne pas me faire mal. Tous les deux on a dépassé la propriété de mon grand-père en allant vers

l'est et je t'ai montré les ruisseaux vaseux qui allaient se jeter dans le lacs des Araignées trois kilomètres plus loin. (p.39-40)

- f) Quand on est revenus des Cantons de l'Est, il y a eu la phase Bily Kun. Là-bas, on a notre passe de drogue. Pendant cette phase on s'est aimés dans l'exaltation des montées et le crash de fin de soirée. La coke nous donnait beaucoup de choses à dire, quand on prenait de la coke, on ne s'engueulait jamais, tous nos travers allaient de soi, parfois je parlais autant que toi. (p.55)
- g) Je t'ai suivi jusqu'au bout au **Bily Kun** et souvent ailleurs, à la **SAT** ou encore dans les after hours rue Saint-Dominique comme à Trou Noir en automne et à Big Bang en hiver quand le Bily Kun fermait ses portes à trois heures du matin. J'étais amoureuse et je voulais te voir heureux (p.56).

Dans les trois séquences ci-dessus, nous remarquons que l'isotopie topographique est constituée de nouveaux marqueurs: *Autoportrait avec Grenade* (Genil, Colón la Catedral, plaza Bib-Ramba, Plaza Bib-Ramba, la plaza de la Pescaderia, un restaurant, la chambre de l'hôtel et l'Alhambra), *Dans ma maison sous terre* (la tombe de Tom, le bureau du Le Dr Lagarrigue et les cryptes) et *Folle* (le bar Bily Kun, Laika, un immense loft, le bar Nova, les Contons, la campagne, les Appalaches, les bois, la SAT, Trou Noir et Big Bang). Toutefois, nous n'avons pas l'intention de refaire la même analyse que dans la séquence initiale, car notre intérêt se portera à ce niveau sur la structure intentionnelle qui permet de retracer le parcours spatial des sujets-cognitifs.

La première séquence d'*Autoportrait avec Grenade* révèle la récurrence, au sein de l'isotopie topographique, de deux marqueurs spatiaux « rue » et « plaza/ place » actualisant, de ce fait, les sèmes /caractère directionnel/, /dynamisme/ et /ouvert/, et qui peuvent être opposés principalement à la « chambre d'hôtel », que Salim occupe pendant son séjour à Grenade. De nouvelles oppositions prennent alors place et que nous pouvons schématiser comme suit :

« Rue »/ « plaza » vs « chambre d'hôtel »
/caractère directionnel/ vs /caractère localisationnel/
/ouvert/ vs /fermé/
/dynamisme/ vs /statisme/

Nous notons cependant l'absence d'un canal renvoyant au sème /caractère directionnel/ dans *Folle* et dans *Dans ma maison sous terre*. En d'autres termes, les espaces sont insérés dans les deux récits sans aucune connexion topologique permettant d'établir la trajectoire des sujets-actants qui peut nous renseigner sur leur intentionnalité narrative à travers justement leur parcours spatial. Soit le schéma suivant :

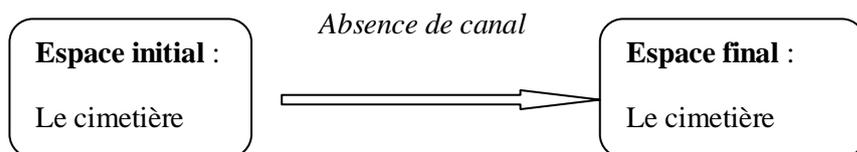


Schéma n°1 : Dispositif spatial dans *Dans ma maison sous terre*

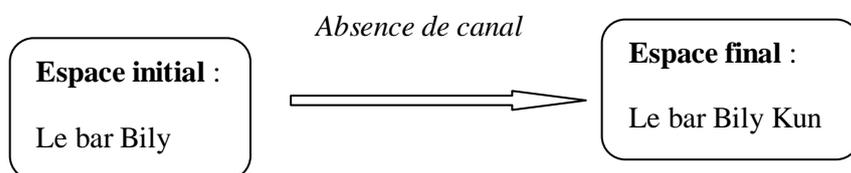


Schéma n°2 : Dispositif spatial dans *Folle*

Chez les deux auteures, en se référant au segment a) et g) dans *Folle* et aux segments a) et e) dans *Dans ma maison sous terre*, nous remarquons que l'espace initial et l'espace final représentent le même point d'ancrage, c'est-à-dire que le mouvement des deux sujet-actants féminins, quoique sans canal explicite, semble être réflexif, revenant à chaque fois au point de départ. Nous constatons donc que chez les deux auteures la topo-structure du récit au sein de ces séquences est représentée sous une forme circulaire, soit le schéma suivant :

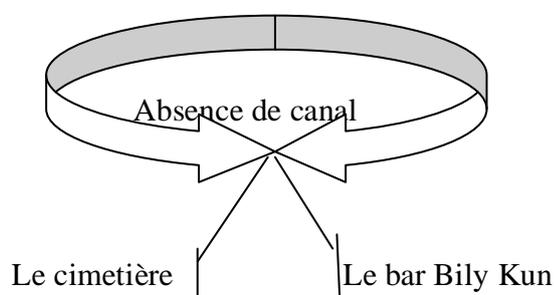


Schéma n°3 : Le parcours spatial des sujets-actants dans *Folle* et *Dans ma maison sous terre*

Notons aussi que chez les deux auteures, il n'y a aucune structure intentionnelle de parcours spatial, programmée et/ ou exprimée d'une manière explicite par les deux sujets-cognitifs (Chloé et Nelly). A ce niveau nous pouvons dire que la connexion entre le parcours cognitif et le parcours spatial est parasitée par l'antagonisme /pouvoir faire/ et /vouloir faire/. En d'autres termes, nous percevons que ces sujets-cognitifs ayant un /pouvoir faire/ de structuration spatiale, veulent sciemment (/vouloir faire/) s'enfermer dans un circuit spatial pour exprimer un certain malaise lié à leur vécu.

Par contre, sur le plan narratif, dans *Autoportrait avec Grenade*, le sujet-actant, Salim, fonctionne tel un point d’ancrage déictique dégageant une structure intentionnelle. Autrement dit, d’après les segments narratifs a) et d) il transparaît bel et bien un réseau cognitif partant d’un point source vers un point du continuum spatial.

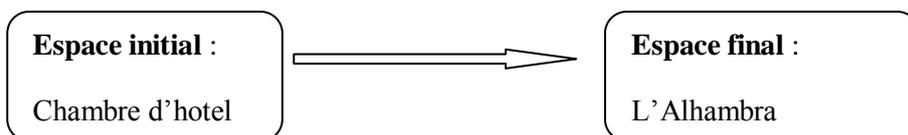


Schéma n°4: Dispositif spatial dans *Autoportrait avec Grenade*

Pour récapituler et mettre en exergue la spécificité du continuum spatial et les relations qu’il entretient avec les champs de valeurs qui lui sont liées, dans les trois œuvres, nous empruntons à Navarette¹⁸⁰¹ le tableau suivant :

Continuum spatial Du sujet-actant principal	Espace initial	Espace intermédiaire	Espace final
Salim	Ville (chambre d’hôtel)	Rue/ « Plaza »	Ville (L’Alhambra)
Chloé	Cimetière	Absence de canal	cimetière
Nelly	Le bar Bily Kun	Absence de canal	Le bar Bily Kun
Structure intentionnelle	Source	Canal	Visée
Champs de valeur	Norme + absence Liberté	Normalisation/privation	Norme + absence Liberté
Propriétés spatiales	fermé/ + /statisme/	/ouvert/ + /dynamisme/	/fermé/ + /statisme/
Processus induit	Déstabilisation	Préservation	Restauration

¹⁸⁰¹ NAVARETTE, A., *op. cit.*

Toutefois, dans *Autoportrait avec Grenade* et d'après le segment narratif e) l'espace visé dans cette séquence est à discuter : en effet, le sujet-actant principal, comme nous l'avons remarqué plus haut, se meut entre deux zones (A et B), représentées par les deux villes : Grenade (ville espagnole) et Cyrtha (ville imaginaire algérienne). L'espace visé semble être perturbé ou non cerné par le personnage Salim : le segment d) montre que l'espace visé correspond à « l'Alhambra », suivi par le segment d) qui intègre un nouvel espace « rue de Cyrtha » dont on ignore la source et l'espace visé. Le parcours spatial de Salim pourrait alors être schématisé comme suit :

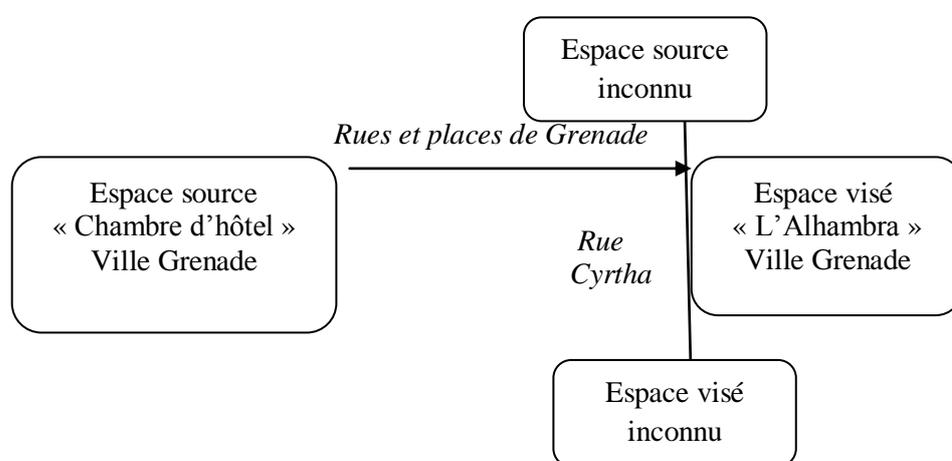
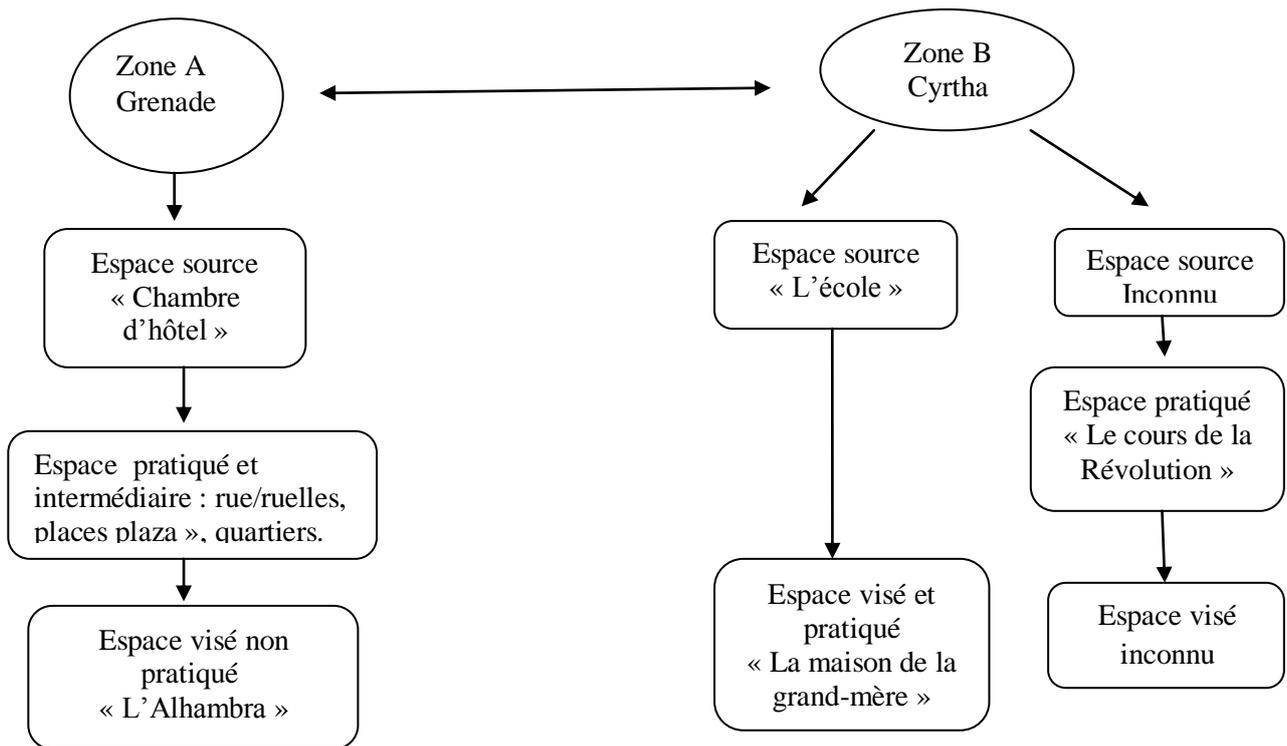


Schéma4 : Le parcours spatial du sujet-actant dans *Autoportrait avec Grenade*

2. Dynamique et transformation de la séquence initiale

En outre, on se référant à la séquence initiale et notamment aux segments narratifs d), e) et f), nous remarquons que les espaces pratiqués et visés chez Bachi sont présentés constamment dans un parallélisme entre les deux zones A (Grenade) et B (Cyrtha) :

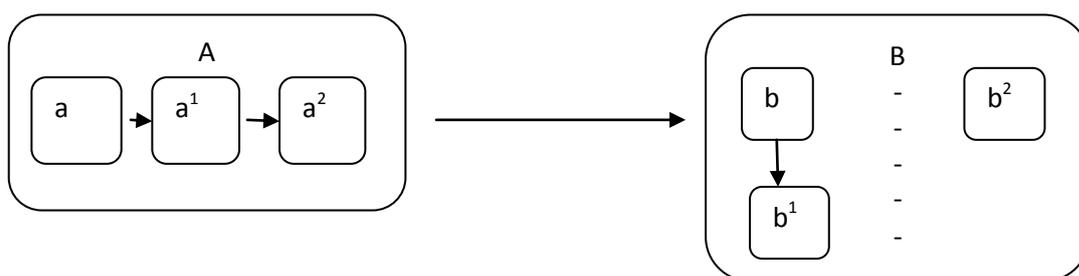


Le parcours spatial initial représenté dans le texte de Bachi semble être en adéquation avec le parcours cognitif puisque ce sujet cognitif arrive à respecter les valeurs normatives caractérisant les espaces figurant dans chaque zone spatiale. En effet, le déplacement du sujet-cognitif se fait à l'intérieur de deux zones homogènes représentées dans un ordre linéaire (zones juxtaposées). Dans la zone {A}, représentant la ville de Grenade, Salim varie les lieux de son déplacement au sein d'espaces pourvus de valeurs de normalité stable (chambre, cafétéria, gare, places, station, quartiers, ruelles) ; et il se conforme également aux valeurs normatives des espace qu'il traverse dans la zone {B}, la ville Cyrtha, en se déplaçant entre « l'école », « la maison » et « le cours de la Révolution ».

Toutefois, l'espace intermédiaire dans les deux zones ne se manifeste pas de la même manière. En effet, dans la zone {A}, l'espace intermédiaire est d'ordre directionnel « rue/calle », et des lieux d'escale (« places / plaza » et quartiers), tandis que dans la zone {B}, la nature de l'espace intermédiaire n'est pas citée, ce qui laisse penser que cette zone pourrait se placer dans « l'espace du souvenir ». Si l'on considère le segment narratif e) de la séquence initiale, nous remarquons que le sujet-actant, au sein de la zone {B}, ne se déplace pas seulement dans des lieux différents mais entre deux périodes temporelles différentes : la première est celle de son enfance (l'école et la maison de la grand-mère), et la deuxième est celle de sa jeunesse (« le cours de la Révolution »). La trajectoire du sujet-

actant, au sein de la zone {B}, n'est alors pas dessinée à travers un déplacement topologique, mais elle est donnée à travers des lieux sortis d'une mémoire anachronologique.

Le parcours de Salim se résume donc au travers des relations logiques (la logique au sein de la zone {B}, est néanmoins celle de la mémoire) qui se produisent au sein de chaque ensemble spatial que nous pouvons schématiser ainsi :



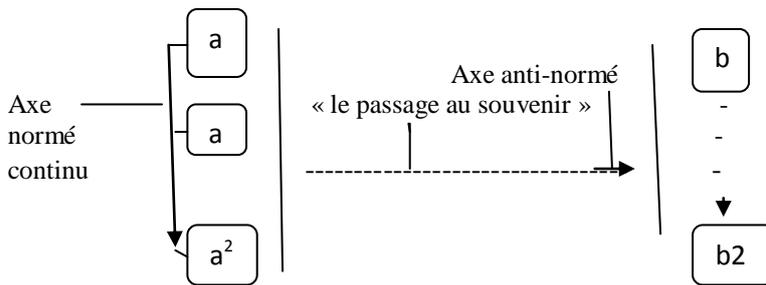
Nous pouvons, à cet effet, dire que les opérations de transformation (par exemple de « a » à « a¹ », et de même, de « b » à « b¹ ») s'effectuent dans une logique de normalisation et de préservation de valeurs des catégories spatiales, une normalisation qui est assurée par le biais de l'espace intermédiaire et directionnel [calle/ ruelle], notamment dans la zone {A}. Toutefois, au sein de la zone {B} l'opération de transformation entre l'ensemble (b-b¹) et « b² » est marquée par une rupture et une discontinuité, représentée dans le schéma par les tirets dans un sens vertical, cette rupture traduit le décalage entre deux périodes de vie du sujet-actant. Par ailleurs, l'espace intermédiaire [calle/ ruelle], traduit les motivations que nourrit le sujet actant Salim : « L'idée de quitter l'hôtel et de me perdre me hantait à présent. Je repris ma reptation lente et erratique¹⁸⁰² ».

Nous devons également noter que l'espace intermédiaire entre les deux zones principales, {A} et {B}, n'est pas mentionné : il s'agit en effet d'une juxtaposition de lieux, appartenant à deux zones différentes, mais dont la relation topologique est passée sous silence. Si l'on se réfère aux oppositions initiales, le passage de la zone {A} (Grenade) vers la zone {B} (Cyrtha) représente une trajectoire déviante, partant de valeurs [Norme + Liberté] vers les valeurs [hors Norme + Liberté]. En effet, le sujet-actant rompt avec sa visée initiale et réoriente sa trajectoire vers la zone {B} qui fonctionne comme une

¹⁸⁰²BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, op. cit., p.23.

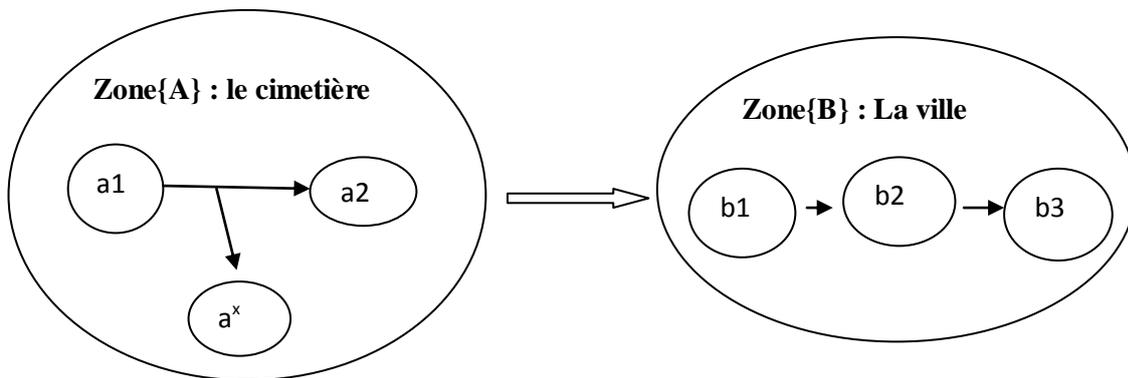
distorsion spatiale et temporelle ; la zone {B} est également introduite comme une sorte de pause.

En outre, l'opération de transition vers la deuxième zone émane d'une décision du sujet cognitif, qui l'effectue sans pressions et donnant ainsi raison à une modalisation des type de parcours selon un /devoir faire/ et un /vouloir faire/. La trajectoire du sujet-actant met donc en opposition deux types d'espaces directionnels se définissant comme normés et anti-normés, une opposition que nous pouvons schématiser ainsi :



Quant à la séquence initiale de *Dans ma maison sous terre* le parcours cognitif de Chloé n'y est pas compatible avec le parcours spatial, car il y a une confusion dans les valeurs normatives liées aux deux zones spatiales représentées dans la séquence. En effet, la première zone {A}, représentant le cimetière qui est un espace à caractère /délimité/ et d'une valeur proximale, Chloé s'y déplace donc en passant d'une tombe (normalité stable) vers une colline (normalité instable) et actualisant le sème /lointain/, appuyée par l'expression lexicalisée « Théophile m'emmène plus loin », se contrariant ainsi avec les valeurs de cette zone. Nous remarquons dans ce sens une rupture dans la dynamique syntagmatique initialisée puisque le sujet décide de sortir de l'axe normalisé et aller vers une tierce unité spatiale, actualisant essentiellement les sèmes /étendu/ + /ouvert/ + /vaste/, mais aussi le sème /verticalité/, renvoyant à une zone plus éloignée dans la continuité de la première et impliquant au sein de l'isotopie cinétique le sème /caractère exploratoire/ (« explorer »). Si l'on se réfère aux antagonismes initiaux, l'opération réalisée est ainsi une trajectoire déviante, vers les valeurs [hors Norme + Liberté]. En d'autres termes, l'actant cognitif réoriente sa trajectoire en fonction d'une zone annexe en se déviant de sa visée initiale. La réorientation effectuée est surtout une fonction d'une visée cette fois-ci imposée et non plus décisionnelle, car c'est le sujet-actant Théophile qui impose au sujet-actant féminin cette destination (la colline) ; ce qui nous permet de modaliser les parcours

dans les zones spatiales de manière antagoniste en fonction d'un /devoir faire/ et d'un /vouloir faire/. Nous remarquons donc qu'au déplacement unidirectionnel déterminé s'oppose alors l'exploration multidirectionnelle indéterminée, d'où le schéma topologique ci-dessous où au sein de la zone{A}, (a1) et (a2) correspondent aux espaces normés, et (a^x) à l'espace anti-normé, mais le sujet cognitif revient à l'axe normatif dans la zone{B} (la ville) en se déplaçant entre des lieux à normalité stable (l'école, le Radar, chez le Dr kerian) représentés par (b1), (b2) et (b3).



En outre, une autre remarque s'impose : les relations entre les différentes unités spatiales au sein de ces zones est discontinue. Soit les relations logiques suivantes :

$$\{A\} \text{-----}\{B\}$$

$$a1\text{---}/\text{---}a2\text{---}/\text{---}a \qquad b1\text{---}/\text{---}b2\text{---}/\text{---}b3$$

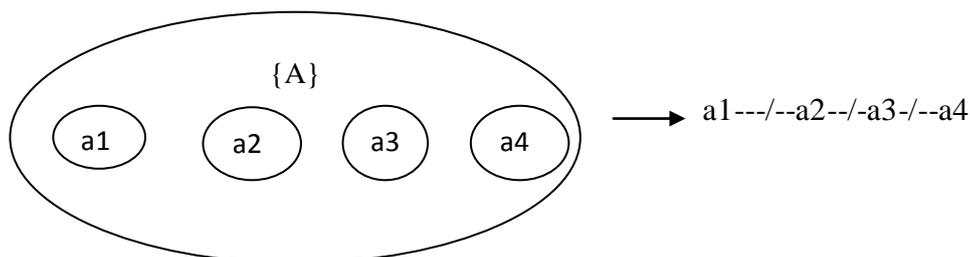
Cette discontinuité est aussi très claire dans le parcours spatial de la séquence1. En effet, le sujet-actant, Chloé, passe du cimetière (la tombe de Tom) au « bureau du Dr Lagarrigue » et enfin elle revient au cimetière (« les cryptes »), soit le schéma suivant :

$$a1\text{---}/\text{---}a2\text{---}/\text{---}a1$$

Par ailleurs, dans *Folle* le parcours spatial déterminé est en adéquation avec le parcours cognitif du sujet-actant féminin dans la mesure où celle-ci se conforme aux valeurs normatives, en se déplaçant entre deux zones homogènes dans la séquence initiale (bar nova) et (hôpital). Nous remarquons aussi, dans la séquence1, que le parcours spatial est programmé à l'intérieur d'une zone spatiale homogène : de bar à bar et de montagnes au bois. Cependant, les relations entre les différentes catégories spatiales et sous catégories sont discontinues car il y a absence totale de canal, soit le schéma suivant :

$$\text{Séquence initiale : } \{A\} \text{-----}\{B\}$$

Séquence n °1 :



Au terme de cette première analyse nous pouvons avancer les remarques conclusives suivantes : la discontinuité dans la configuration spatiale est un caractère commun aux trois récits qui se manifeste, toutefois sous différentes formes : d'abord chez Bachi avec l'intégration constante d'une zone B désorientant à chaque fois la visée du récit initial, ensuite chez Delaume sous forme d'une unité annexe à la zone A qui rompt également la continuité du récit ; et enfin chez Arcan avec une absence totale d'intermédiaire entre les différentes catégories spatiales.

Examinons à présent la cohésion de cette configuration spatiale à travers la deuxième séquence proposée, par le biais d'une étude complémentaire :

Séquence n °2 :

- a) Pour ma première véritable sortie, je visitai la Capilla real, ou **chapelle royale**. Construite au début du XVI^e siècle (...) un petit **escalier** me conduisit dans la crypte, où, derrière une grille en fer, forgée par Bartolomé de Jaén, sont alignés les cercueils en plomb des Rois Catholiques et leurs parents.(...) je m'arrêtai aussi devant une vitrine où était entreposés la robe d'apparat d'Isabelle, l'épée de Ferdinand et son sceptre. Quelle déception ! La robe était grossièrement taillée dans un tissu épais et ne mesurait pas plus de soixante ou soixante-dix centimètres. La grande reine était une naine. (p.167-168)
- b) En sortant de la **Chapelle royale** je me retrouvai devant la **Madraza**, école en arabe. L'ancienne université dont il ne subsiste que l'oratoire ; mais à lui seul il vaut tous les trésors des pauvres fameux dans leurs sépulcres en plomb. Je le sais, je suis partial.(...) la salle est surmontée d'un dôme octogonal entrelacé de stucs et de faïences bleutées. Une inscription en arabe parcourt les murs, s'enchevêtrant comme les fils d'une pelote : « Seul Allah est victorieux. » Toujours le même motif qui traversait les pièces de l'Alhambra et les jardins du Generalife. (...) Dehors le soleil enflammait **la rue** où des calligraphes proposaient aux visiteurs de la Madraza de transcrire leur nom en arabe.(p.169)
- c) Le lendemain, je pris le bus en **direction** de **L'Albaicin**. J'étais fatigué mais heureux de cette promenade. Défilèrent à travers les fenêtres la gran via Colon, la Plaza Nueva, le cours tranquille du Darro, le paseo de Los Tristes et la cuesta del chapiz. Le nez collé à la vitre, je regardais la Sabika, où se dressait l'Alhambra, avec les yeux étonnés d'un convalescent. Face à Sacromonte, Grenade m'apparut dans toute sa splendeur. Quelques

instants où tout me parut en harmonie : le ciel et la vallée s'épousaient sous le regard bienveillant de la forteresse arabe. Je ressentis une joie intense (...) (p.171).

- d) Je **descendis** près du convento de Santa Isabel la Real. **Le couvent** était fermé. Je rejoignis la placeta de San Miguel Bajo où je m'assis pour prendre un café. Les nuages se dissipèrent. La place était déserte. (...) Hocine est debout dans un éclat de lumière. **Le patio** de sa maison comprend un vieux canapé, deux chats calamiteux, des casseroles rouillées, une grande bassine en zinc remplie d'eau de lessive. Une eau blanchâtre, trouble. (...) plus loin, un néflier penche ses branches (...) Il étend son ombre sur un chien galeux, Argos, le chien d'Ulysse.(p.172-173).
- e) Hocine va partir, en France. Avec elle, sa femme, me confie sa mère (...) nous sortons du patio. (...) il va se marier aujourd'hui. Je l'accompagne à la mosquée (...) **La mosquée** ressemble à un crocodile. Inesthétique bâtisse carrée au minaret ridiculement petit.(...) Je partirai et Hocine restera. Le destin, ironique, en a décidé ainsi. Je prendrai sa place et lui la mienne. Pourquoi ? encore aujourd'hui sur la placeta de San Miguel Bajo, je ne comprends pas. Nous avons changé nos vies. (p.173-174).

Séquence2 (*Dans ma maison sous terre*)

- a) **Méridith P.** (1914-1942)Elle est de votre race me promet Théophile, vous avez, vous verrez, beaucoup de points communs. De l'amour de sa mère s'est faite une chanson qui fut très populaire l'année où elle est morte. Emportée par la foule ou bien par une grosse corde, ce n'est pas précisé mais elle repose ici. (p.79)
- b) J'écris ce manuscrit assise sur une **tombe** où repose la genèse d'un mensonge si immense que toujours il m'encend (p.92-93)
- c) J'ai eu le droit de me promener au **parc Montsouris** plusieurs après-midi avec Tonton Georges. C'était très amusant, nous prenions le taxi. Une fois sur place nous marchions en parlant des dinosaures, et de Caroline Mertillon qui était vraiment qu'une crâneuse.(...) Ensuite nous passons **chez le libraire**, chercher de quoi alimenter ma thèse : le monstre du Loch Ness était un plésiosaure qui avait survécu. (p.97)
- d) Théophile pour une fois acquiesce et ne dit rien. Il se lève doucement, remet en place les fleurs que j'avais déposées. Après un long silence, il m'annonce qu'il connaît une tombe couverte de roses, et que c'est aujourd'hui qu'il voudrait m'y emmener. (p.107)
- e) La douleur d'Ursula résonne dans le **cimetière**, j'ignorais jusqu'alors qu'il pouvait être possible d'ouïr le chœur déchirant de ceux restés en vie. (p.111)

Séquence2 (*Folle*)

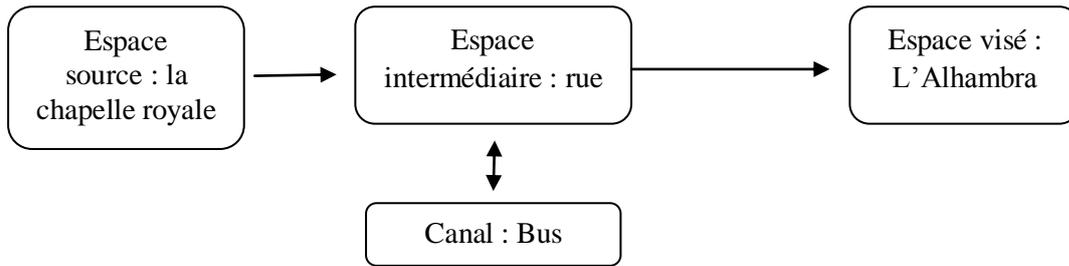
- a) Les dimanches soirs étaient les seuls soirs de la semaine où on se trouvait **chez moi**, dans mon trois pièces au grand cachet, disais-tu (...) **chez toi** on s'affalait partout et même dans les pièces communes comme le salon(p.60-61)
- b) Avant l'opération, on m'a prévenue que le contenu de l'utérus ne pouvait pas m'être rendu(...)avant de m'emmener à la **salle d'opération**, on m'a posé des questions, on

voulait savoir si j'étais consciente de mon choix. J'ai répondu que pour certaines personnes comme moi, la question du choix à faire ne se posait pas parce qu'elles étaient tout simplement guidées par la voix du néant, en guise de réponse on a gardé le silence. Sur la table d'opération, j'ai eu un moment de panique parce que le médecin chargé de m'avorter était indienne et qu'elle était plus jeune que moi (p.70-71)

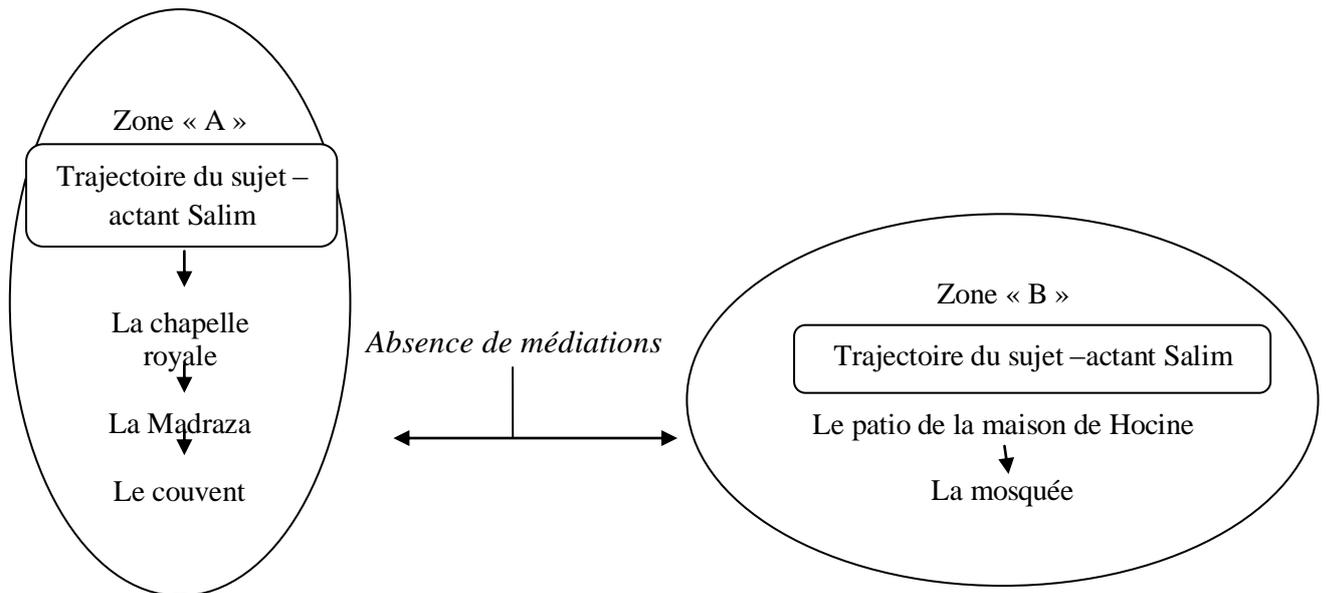
- c) Je suis rentrée **chez moi** en taxi et comme d'habitude j'ai posé mon téléphone près du lit pour ne pas manquer d'appels. Comme d'habitude j'ai attendu que tu téléphones alors que je t'avais demandé, le jour où tu m'as quittée, de ne jamais le faire (...) peut-être que j'ai cru qu'entre nous la connexion était suffisamment solide, pour que tu sentes à l'autre bout du **plateau Mont-Royal**, que ce jour-là je venais de te perdre une deuxième fois. (p.73)
- d) Pendant ces quelques mois, j'ai traîné mon ridicule devant l'équipe de la **Boîte Noire**. (...) je suis allée à la Boîte Noire tous les jours pendant trois mois, j'ai loué toutes les télé-séries américaines populaires (...) cette période-là je l'ai passée dans **mon trois pièces** au coin de la rue **Saint-Denis** et la **rue Sherbrook**. (p.86-89)

La deuxième séquence présente une isotopie topographique constituée de nouveaux marqueurs spatiaux se répartissant dans l'ordre de deux sèmes : le sème /directionnalité/ (« la rue » et « l'escalier »), et le sème /escale/ (« la chapelle royale », « la Madraza », « le couvent », « l'Albaicin » et « le patio de la maison »). Toutefois, d'après le segment narratif b) le sémème « rue » ne remplit pas autant sa fonction de directionnalité puisque le sujet-actant l'intègre au sein d'une description, et c'est surtout le sémème « escalier » qui actualise le sème /directionnalité/ en guidant le sujet cognitif à l'intérieur de « la chapelle royale », espace doté de ces valeurs : [fermé+ normé+ absence de liberté]. Néanmoins, nous notons une continuité dans l'axe normalisé de la direction et une volonté du sujet-cognitif à s'harmoniser avec l'univers spatial qui l'entoure, nous citons, dans ce sens, quelques expressions lexicalisées déclinant ses motivations et ses impressions, que nous relevons dans le segment narratif c) : « je pris le bus en direction de L'Albaicin », « Grenade m'apparut dans toute sa splendeur » et « Je ressentis une joie intense ».

Nous remarquons aussi que le sujet cognitif, Salim, maintient une structure intentionnelle, ayant cette fois-ci pour espace source la [chapelle royale] et pour espace visé [l'Alhambra], mais cette deuxième séquence narrative trace une trajectoire du sujet-actant via un nouveau canal « le bus », nous pouvons alors schématiser son parcours spatial ainsi :

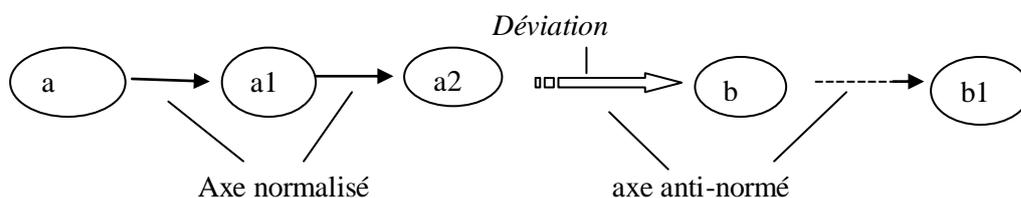


Nous n'avons pas ici l'intention de refaire la même démonstration que dans la première séquence, mais d'attirer l'attention sur le maintien d'une certaine structure intentionnelle intégrant constamment le parallélisme entre les deux Zone « A » (Grenade) et « B » (Cyrtha). En effet, d'après les segments narratifs d) et e) la trajectoire du sujet cognitif est troublée et interrompue par l'insertion d'espaces appartenant à la zone « B » (Cyrtha) ; et le passage entre les deux zones est toujours réalisé sans médiations topographiques actualisant, de ce fait, davantage le sème /souvenir/. La relation entre les deux zones topologiques, au sein de la deuxième séquence, pourrait être schématisée comme suit :



Par ailleurs, le parallélisme entre deux zones topologiques appartenant à deux univers différents (l'Espagne « Grenade » et l'Algérie « Cyrtha »), atteste de la volonté de Bachi de projeter son personnage dans un univers labyrinthique et fragmentaire, à l'image de son ressenti psychique. En effet, dans les trois séquences ci-dessus, l'axe normalisé, traçant la trajectoire du sujet-actant au sein de la zone « A », est constamment interrompu par un axe

anti-normé s'imposant pour marquer une distorsion dans l'isotopie topographique initiale et installer une discontinuité et une déviation du sujet actant de sa visée initiale.



En outre, à l'instar des deux séquences précédentes (séquence initiale et séquence1), le déplacement du sujet-cognitif, Salim, au sein de la deuxième zone « B » est marqué par l'absence du canal, c'est-à-dire que le sujet-cognitif se meut de l'espace « b » (la maison) à l'espace« b1 » (la mosquée), sans citer explicitement l'espace intermédiaire ; par conséquent, sa trajectoire au sein de la zone « B » est caractérisée par un flou qui actualise, encore une fois, le sème /souvenir/. De ce fait, le parcours spatial et cognitif du sujet-actant est instable et oscille constamment entre les deux pôles, en donnant l'impression qu'il est soumis à des tensions permanentes.

L'isotopie topographique dans *Folle* et dans *Dans ma maison sous terre* comporte aussi de nouveaux marqueurs spatiaux : chez Delaume (la tombe de Mérédith P., « parc Montsouris » et « chez le libraire »), et chez Arcan (Vieux Montréal, « chez moi », « chez toi », « salle d'opérations », « plateau Mont-Royal », « Boîte Noire », « mon trois pièces », « la rue Saint-Denis et la rue Sherbrook et Cinéma l'Amour». Nous remarquons, comme dans l'étude précédente, que les deux actant-cognitifs, Chloé et Nelly, se déplacent d'un espace à un autre sans suivre d'axe normalisé, procédé actualisant, à cet effet, les sèmes /souvenir/ et /flou/. Cette discontinuité dans le parcours spatial est ainsi maintenue chez les deux auteures. Nous notons également l'absence de toute structure intentionnelle chez les deux autofictionnalistes ce qui représente également un autre caractère maintenu dans leur configuration spatiale. De ce fait, nous parlerons pour représenter leur parcours spatial d'espace final et non pas d'espace visé.

Notons que le parcours spatial, chez les deux auteures, maintient également sa forme réflexive (retour au point du départ), soit le schéma suivant :

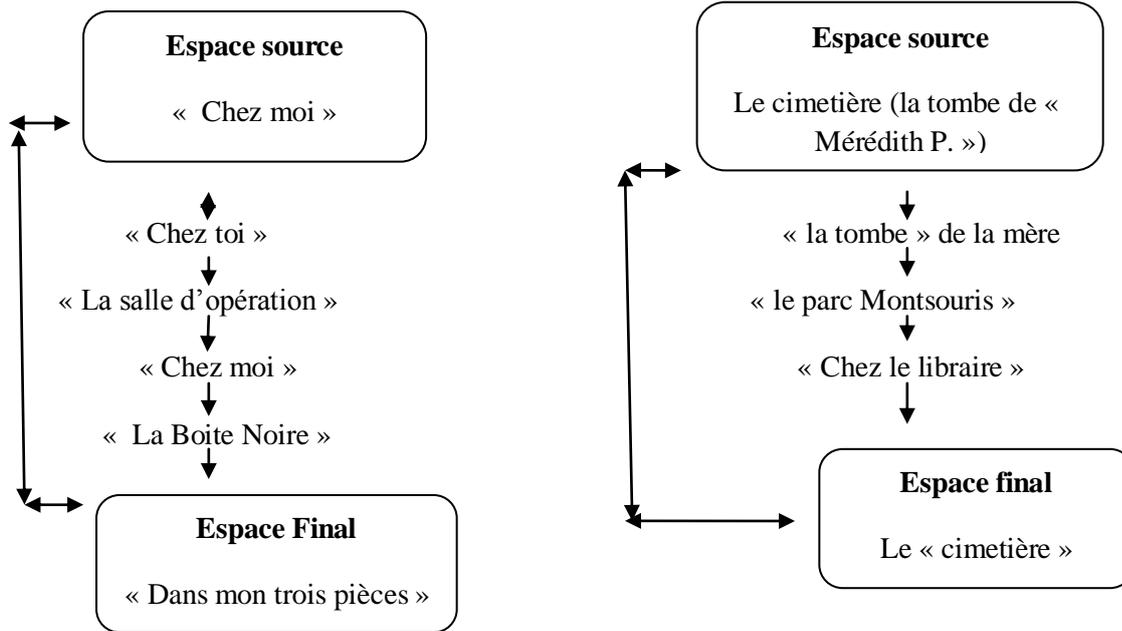


Schéma 1 : Parcours spatial réflexif
Dans *Folle*

Schéma 2 : Parcours spatial réflexif dans
Dans ma maison sous terre

Nous proposons d'analyser une troisième séquence narrative pour chaque œuvre autofictionnelle afin de confirmer nos résultats.

Séquence n° 3 : (Autoportrait avec Grenade)

- a) J'entamai la visite de l'**Alhambra** par le **Généralife**. Le paradis du maître. Les jardins de l'architecte font face aux palais nasrides ; plus loin, à l'Albaicin en sa blancheur. Je traversai les Jardines Nuevos, les allées érigées de rosiers, puis pénétrai par une petite porte surmontée d'un linteau aux azulejos verts et noirs. (p.175)
- b) **Un escalier** conduit au palais d'été des princes musulmans. A l'intérieur du palais rectangulaire, la cour du Canal, ou patio de **la Acequia**(...) La visite commençait à peine et je m'arrêtais déjà pour reprendre mon souffle. Tiendrais-je jusqu'au bout ? Tant de beauté m'étourdissait. Je me relevai et marchai vers la gauche. Je suivais le flot de touristes. Nous arrivâmes dans le jardin de la Sultane. (...) **Un autre escalier**, entouré de deux murets où coule de l'eau, mène à un observatoire érigé au XIXe siècle citation mal coupée (...) je m'arrêtai en haut de l'escalier. Plus bas, la cour du Canal et le palais de l'été, écrin lumineux, se découpaient contre la ville et le ciel. La visite du Généralife se termine ici. (p.176-177) .
- c) Avant l'Alcazaba, je visitai le **palais de Charles Quint**, une lourde bâtisse carrée, imposante (...) A l'intérieur une étonnante cour ronde symbolise l'unité de la terre et du ciel. (...) je ressortis pour rejoindre la place des Citernes. Je pénétrais dans l'enceinte de l'Alcazaba. La forteresse arabe est la plus ancienne partie de l'Alhambra (...) je m'engageai dans l'**escalier** en colimaçon de la tour de Guet (...) dans l'**escalier** je

m'arrêtai pour souffler comme une locomotive. Mon cœur me lâcherait bientôt. (...) Je déboulai sur la terrasse ensoleillée. (p.178-179)

- d) Je traversai les dernières salles et descendis dans le patio de Linsajara où je me reposais, à l'ombre d'un mur.(...) Je restais de longues minutes sans rien faire,observant les touristes qui descendaient, tournaient autour de la cour(...) Je me levai, visitai les bains à mon tour, et les manquai ; je m'égarai dans le dédale. Je ressortis et me dirigeai vers le Partal. Je longeai le bassin, immense et plat comme un miroir (...) je trainai longtemps autour du plan d'eau, âme en peine qui cherchait à retenir des bribes de son voyage parmi les vivants.(...) Tout fuyait, image et sensations. Et la vie même. Comme un songe dont les fils se disloquent au réveil, je ne retins rien (p. 188-189).

Séquence n° 3(*Dans ma maison sous terre*)

- a) Théophile a promis : nous irons à la morgue. C'est écrit première page, ça ne peut qu'arriver. Hors chapitre, Théophile a aussi ajouté : nous contacterons bientôt un thanatopracteur et assisterontous deux à une opération (...) En médecine chinoise le cœur est relié à la langue. Parce qu'on ne peut simuler les torsions intérieures, pour que mes mots soient justes je me dois d'y aller. C'est ce que j'explique en vain au Dr. Lagarrigue, qui me répond : j'en fais une contre-indication. Son bureau est plus grand depuis qu'il est médecin chef, mais soudain le plafond me semble bas et lourd à m'en broyer le crâne. (p.185).
- b) Ma mère, un squelette perforé. C'est à ça que renvoie le mot maman, pour moi, dans la réalité. Je ne lui ai pas dit au revoir. La dernière image d'elle, c'est son corps qui s'évide carrelage de la cuisine. (...) se fabriquer un nouveau souvenir. Avoir de quoi le composer. (...) Penser au père, le père =Sylvain (...)j'aurais voulu voir ça, son corps vidé du mal. (p.187-188).
- c) Je ne pourrai dire *j'ai tout vu. Tout. Rien inventé*. Je me protège d'Hiroshima. Mes fantômes resteront, captifs, mon âme une ombre ; je dis au **Dr Lagarrigue** : je ne vois pas quoi y gagner. (p.188)
- d) Théophile est nerveux (...)Pour l'instant aucune trace d'un quelconque pardon.(...)prisonnière des traumas, le cordon nécrosé, Théophile a raison, il faut faire quelque chose. Quelque chose qui impose la vie. La vie et l'écriture, s'écrire juste dans la vie. (p.202)

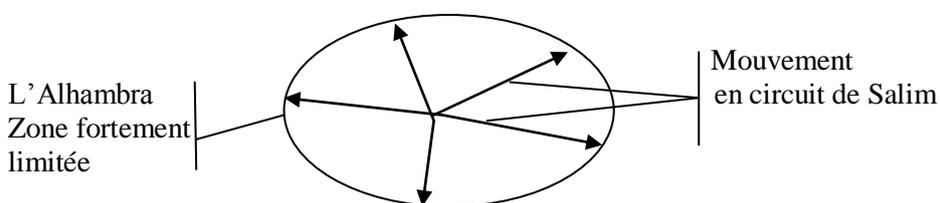
Séquence n° 3(*Folle*)

- a) Je rentrais **chez moi** où, les rideaux tirés, je faisais défiler les numéros de l'afficheur de mon téléphone pour voir si le tien s'y trouvait ; pendant mon absence, tu aurais pu avoir envie de me parler, tu aurais pu avoir senti à distance que je tombais. (...) Après seulement quelques semaines de fréquentation du **Cinéma L'Amour**, la nausée me prenait dès que je fermais les yeux(...)Pendant la période du Cinéma L'amour, Freddy a continué de m'accompagner, son amitié pour moi allait très loin(...) il voulait sans doute s'assurer que je ne sois pas violée(...) Freddy voulait le bien des autres quand les autres se voulaient du mal. (p113-114)

- b) **Au Laika** il ya quelques mois, Freddy m'a fait comprendre à quel point j'étais perdue en me baisant la main alors que je lui avais tendu les lèvres. Pour faire tomber ma honte il a mis ça sur le dos de l'alcool. (p.114)
- c) A ce moment, je travaillais peu et je passais presque tout mon temps **chez toi**. **Chez moi** je suis devenue une étrangère(...) chez toi aussi j'étais une étrangère(...) de ton côté tu vivais à longueur de journée attablé à ton ordinateur pour écrire tes articles, tu restais toute la journée dans ta chambre ou encore tu te sauvais, ton portable sous le bras, écrire dans un des cafés du Plateau. (p.126-127)
- d) Le jour de ton départ qui depuis se poursuit de mon côté, on s'est entendus comme s'entendent ceux qui n'ont plus rien à se dire. On se trouvait dans **ta chambre** et Martine se trouvait dans la sienne (...) on s'est dit autant de choses que le soir de notre première rencontre à Nova, mais on s'écoutait qu'à moitié(...) tu ne pensais qu'à te libérer de moi, et moi qu'à rester près de toi. (p.133-134)
- e) Pour écrire, on se rendait chaque jour dans **nos cafés** préférés, toi sur le plateau et moi dans le Quartier latin. Tu avais l'Eldorado, Le café So puis dans le Mile End, L'Olympico ; de mon côté j'avais Les Gâteries, La Brûlerie puis Le Pèlerin. (p.165)
- f) Le jour de notre rupture, je suis allée **chez toi** à l'improviste, c'était un soir de février(...)j'avais appris à ne plus prendre d'initiatives avec toi ou de n'en prendre que dans des instants de folie ; c'est donc portée par la folie que je suis venue à toi ce soir là.(...)Au bout d'une demi-heure, j'ai fini par sonner à ta porte ; en me voyant dans la vitre de ta porte, tu as hésité, en m'ouvrant tu m'as accueillie en disant que tu ne m'attendais pas(...) on a parlé pendant plus de deux heures où il a été beaucoup question de mes difficultés, de ma personne détestable et dérégulée. (p.200-202)

La troisième séquence *d'Autoportrait avec Grenade* révèle l'absence de la zone « B »(Cyrtha) et la dominance de la zone « A » (Grenade) représentée par l'Alhambra qui est l'espace visé par le sujet cognitif. A cet effet, le déplacement du sujet cognitif se fait d'une manière continue et nous ne notons aucune transgression au niveau de l'axe normalisé. En outre, nous remarquons d'une part un désir d'harmonisation de la part du sujet cognitif avec les valeurs [Norme + absence Liberté] de cette zone, et de l'autre sa difficulté à le réaliser à cause de son état de santé, nous citons quelques expressions allant dans ce sens : « La visite commençait à peine et je m'arrêtais déjà pour reprendre mon souffle », « Tiendrais-je jusqu'au bout ? Tant de beauté m'étourdissait », « dans l'escalier je m'arrêtais pour souffler comme une locomotive. Mon cœur me lâcherait bientôt », « je m'égarai dans le dédale » et « âme en peine qui cherchait à retenir des bribes de son voyage parmi les vivants ».

En outre, la récurrence du marqueur « escalier » actualisant le sème /directionnalité/ dépend ici du lieu « l'Alhambra » (un énorme monument à Grenade), actualisant le sème /statisme/, et, les deux interagissant, actualisant le sème /stagnation/, soit le schéma suivant :



En effet, la mobilité du sujet Salim est assez limitée puisqu'il se meut au sein de zones de plus en plus restreintes dans le champ spatial relié à [l'Alhambra] : [Généralife], [la Acequia], [palais de Charles Quint], [l'Alcazaba], [de Linsajara], lieux actualisant respectivement les sèmes /limite/, /étroit/, puis /fermé/. Le sujet Salim explore ces lieux dans un sens du /dehors/ au /dedans/ telle une rétrospection. Nous pouvons donc constater que le parcours spatial tend à se réduire à cause d'une mobilité à circuit, les propos du sujet Salim, à la fin de cette séquence au niveau du segment d), font justement écho à cette réalité : « Tout fuyait, image et sensations. Et la vie même. Comme un songe dont les fils se disloquent au réveil, je ne retins rien ».

L'expérience du sujet-cognitif, Salim, révèle ici un phénomène de saturation progressive de l'espace valorisé puisqu'il s'agit de l'espace final de son parcours spatial : [l'Alhambra]. L'acquisition de valeurs positivées et normalisées se fait donc dans un mouvement de réduction de l'espace visé.

Quant à *Dans ma maison sous terre*, nous notons le retour d'un espace récurrent chez Delaume : « le bureau du Dr. Lagarrigue », la figure du psychanalyste qui a évolué en psychiatre. En effet, le sujet cognitif, Chloé, fait du bureau du psychanalyste/psychiatre un lieu nodal dans son circuit spatial, soit le schéma suivant :

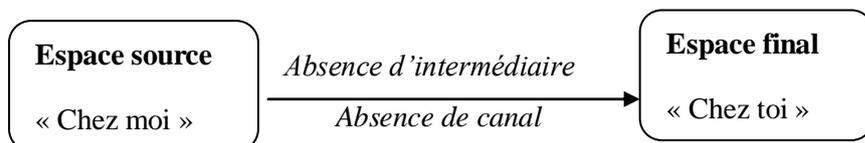
Séquence initiale : Cimetière —→ Chez le Dr. Kerian —→ Cimetière

Séquence 1 : Cimetière —→ le bureau du Dr. Lagarrigue —→ Cimetière

Séquence 3 : Cimetière —→ le bureau du Dr. Lagarrigue —→ Cimetière

Le bureau du docteur (Kerian et/ ou Lagarrigue), actualisant les sèmes /maladie/, /malaise/, / trauma/ et / trouble/, est donc placé au centre du parcours spatial du sujet cognitif, qui est dominé par la catégorie [cimetière], actualisant de son côté /la mort/, /les fantômes/ et /la tristesse/. Le [cimetière] comportant la sous-catégorie [tombe] qui actualise également le sème /enfermement/, rend bien compte du parcours spatial flou (dépourvu d'intermédiaire et de canal) et circulaire, ramenant sans cesse le sujet cognitif à la valeur [Absence de liberté]. D'ailleurs, l'auteure-narratrice exprime explicitement cette dimension d'enfermement qui affecte sa représentation spatiale : « prisonnière des traumas ». De plus, le sujet-cognitif convoque encore une fois le personnage « la maman » qu'elle a évoqué dans la séquence initiale : « Ma mère, un squelette perforé. C'est à ça que renvoie le mot maman, pour moi, dans la réalité », et tel un fantôme ce personnage revient ponctuer son parcours cognitif : « Mes fantômes resteront, captifs, mon âme une ombre ».

Du côté de *Folle*, notons d'abord la récurrence des deux espaces « chez moi » et « chez toi » et qui constituent respectivement l'espace initial et l'espace final. De ce fait, nous remarquons que le sujet cognitif Nelly a rompu son parcours spatial réflexif qui constituait une constante dans les séquences précédentes, en remplaçant l'espace final par un nouvel espace différent de l'espace initial, soit le schéma suivant :



Cette nouvelle structuration du parcours spatial semble émaner d'un / vouloir faire/ du sujet cognitif qui l'associe à son vécu comme le montre l'expression dans le segment f) : « Le jour de notre rupture, je suis allée chez toi à l'improviste ». Ainsi, le sujet cognitif Nelly associe sa rupture amoureuse à la rupture de la forme constante de son parcours spatial. En outre, le non retour au point de départ (espace initial), amène le sujet cognitif aux valeurs [Liberté + hors Norme] ainsi lexicalisés dans le segment d) : « tu ne pensais qu'à te libérer de moi, et moi qu'à rester près de toi ». L'espace « Chez toi » est ainsi présenté comme un point final sans retour d'une histoire d'amour qui s'est achevée avec des adieux dans ce lieu.

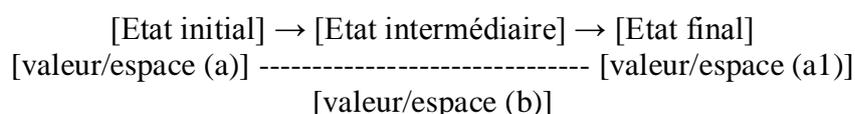
Conclusion

Dans les trois textes autofictionnels, l'étude des structures élémentaires de la configuration topographique, au sein de laquelle différentes isotopies entrent en connexion, révèle d'abord la domination d'un sujet-actant et cognitif (Salim Chloé et Nelly) sur l'ensemble des autres actants, et qui se montrent actifs dans la construction d'une schématisation spatiale. Cependant, le continuum spatial ne se présente pas de la même manière chez nos trois autofictionnalistes. D'abord, chez Delaume et Arcan nous avons noté l'absence d'une structure intentionnelle dans la définition de leur parcours spatial respectif, c'est-à-dire que les deux sujets-actants féminins évoquent un espace initial (source) et un espace final mais n'expriment pas dans leur récit une programmation d'un cheminement spatial à visée. De plus, les deux sujets n'adoptent pas un espace intermédiaire (canal) qui actualise le sème /directionnalité/, ce qui actualise *a contrario* le sème /flou/ et /désorientation/. A cet effet, elles construisent leur parcours spatial dans un sens rotatif et réflexif donnant raison à la manifestation du sème / enfermement/.

A la différence de Delaume et Arcan, le continuum spatial, chez Bachi, se comporte comme un ensemble structurel au sein duquel le sujet-cognitif, Salim, varie ses déplacements et ses trajectoires selon une structure intentionnelle bien programmée : partant d'un espace initial (source), empruntant un espace intermédiaire (canal) et se projetant dans un espace final (visé).

Cependant, un point commun réunit les trois sujets-actifs : ils contractent tous des valeurs en fonction des catégories spatiales qu'ils occupent et manifestent une compatibilité avec les propriétés de ces catégories. Nous remarquons qu'il ya alors une correspondance parfaite entre les états cognitifs des sujets-actants et les espaces valorisés parcourus ; confirmant l'hypothèse selon laquelle l'espace agit comme un catalyseur des valeurs abstraites:

Chez Bachi :



Chez Delaume et Arcan :

[Etat initial] [Etat final]
[valeur/espace (a)] ----- [valeur/espace (a1)]

Un autre point commun entre les trois textes se manifeste à travers l'élément de discontinuité qui parasite leur continuum spatial : d'abord chez Bachi avec l'insertion constante d'une zone « B » perturbant et désorientant, à chaque, fois la visée du sujet-actant, ensuite chez Delaume en intégrant une unité annexe à la zone « A » perturbant également la continuité du récit, et enfin chez Arcan, mais aussi chez Delaume, avec une absence totale d'intermédiaire entre les différentes catégories spatiales.

Par ailleurs, nous constatons que seul le texte de Bachi retrace un schème spatial directionnel et dynamique puisque le parcours spatial de l'actant-cognitif est toujours lié à une ou plusieurs catégories (rue, ruelle, escalier) actualisant le sème /directionnalité/ permettant la transformation d'un espace (a) à un espace (a1), « en ce sens, le schème directionnel équivaut à une véritable toposyntaxe fondamentale qui rend compte des opérations de transformation des catégories spatiales et des valeurs ¹⁸⁰³».

En définitive, nous pouvons dire que les autofictionnalistes adoptent différentes stratégies pour structurer un continuum spatial capable de se connecter à une écriture fragmentaire et rendre compte de leur labyrinthe intérieur. Arcan et Delaume transposent leur dédale dans un espace de claustration où règnent les sèmes /souvenir/, /enferment/, /trauma/et /rupture/, et Bachi trace un schème directionnel qui le guide tel un fil d'Ariane dans un continuum spatial bien complexe.

Ainsi, la structure spatiale dans le texte, faisant émerger une topologie schématique fondamentale, se décline comme un premier agencement dynamique de la syntaxe narrative.

Conclusion partielle

L'étude des différentes stratégies de figuration de soi à travers l'espace au sein des autofictions révèle une constante mise en scène d'une tension entre deux positions psychiques antagonistes : Quel espace pourrait affirmer et (re)construire une identité

¹⁸⁰³NAVARETTE, P.-A., « Espace et tensions de signification : schème spatial et directionnel dans *Le Mont Damion*, d'André Dhôtel », *op. cit.*

propre à l'image de soi ? Et comment démolir un espace d'altération qui fait pourtant partie intégrante de cette même identité ?

L'enjeu des autofictionnalistes serait alors de créer un lieu des possibles et même des impossibles où le soi pourrait trouver sa demeure, même si dans une tentative de survie il choisit d'aller hors de soi. La figuration de soi à travers l'espace créé et/ ou représenté en s'inspirant de lieux réels, serait alors une tentative de délimitation des contours de soi. Cet espace est avant tout pris au sens d'un espace intérieur qui ouvre la voie à l'exploration des méandres profonds d'une psyché poignardée, trahie et abandonnée.

Nous avons d'abord commencé à approcher cet espace complexe en tant que spacieux, espace qui témoigne de tensions extrêmes représentées sous forme de chaînes d'oppositions mais qui tendent vers la dislocation, à la recherche d'un lieu où règne le verbe. Chez les trois auteurs, le spacieux dévoile un processus d'arrachement à soi à cause d'un harcèlement de cette suite d'antagonismes qui ne cesse de mettre le moi face à ses contraires, à ses défauts et à ses incapacités.

Ensuite, nous avons tenté de suivre ce moi dans sa (re)construction à travers différentes espèces d'espaces où l'image en tant que représentation très subjective du monde est la seule clé pour l'exploration de l'immense espace psychique et pour témoigner surtout de son altération. Nous avons alors constaté que les auteurs dressent leur propre labyrinthe bien personnalisé au sein de leur univers intime, l'éclatent et tentent de le dominer. Leur rapport avec l'espace géographique référentiel n'échappe pas aussi à l'empreinte du vécu et à la déambulation de la mémoire individuelle et collective ; ils l'intègrent dans le désordre de leur engouement, le survolent et le recréent.

Enfin, l'étude du continuum spatial chez ces sujets autofictionnels, nous a renseignée sur leur intention d'édifier une structuration narrative qui rend compte de leur déconstruction et de leur désir de reconstruction à travers des relations logiques qui interagissent au sein d'une schématisation topologique bien propre à chaque auteur.

Les trois textes autofictionnels témoignent d'une relation très agitée entre les sujets et les différents espaces qu'ils se (re) construisent. L'écriture hybride qui sous-tend leur projet scriptural affecte ainsi leur représentation des différents espaces représentés dans leurs œuvres.

Conclusion générale

Conclusion générale

Afin d'explorer les différentes stratégies autofictionnelles sous-tendant les imaginaires des écrits francophones contemporains, nous nous sommes penchée sur trois œuvres (*Dans, ma maison sous terre*, *Autoportrait avec Grenade* et *Folle*) appartenant à trois aires culturelles et géographiques différentes : française, algérienne et canadienne. Pour ce faire nous avons opté pour une approche interdisciplinaire à la croisée de : la théorie sur l'autofiction, la psychanalyse, la phénoménologie, la sémiotique, la géocritique et la philocritique.

Notre réflexion s'est d'abord arrêtée sur la nécessité de la redéfinition du statut du lecteur d'une autofiction en tant que lecteur/ sujet auquel les autofictionnalistes octroient même le statut d'un lecteur-espace. En effet, l'hybridité qui a toujours défini le genre autofictionnel ne se donnerait pas à lire à un simple lecteur mais plutôt à un lecteur initié et même érudit capable d'interagir avec le texte et d'en construire la signification. La réception du lecteur-sujet qui est de ce fait un acteur dynamique dans l'intelligibilité du texte autofictionnel, s'affiche alors comme un espace d'un nouveau sens où l'hybridité confesse sa logique et révèle ses stratégies. Les autofictions instaurent ainsi un dialogue quasiment réel avec le lecteur-sujet et le pousse à bout, elles surestiment à cet effet ses capacités cognitives puisqu'il est censé s'installer dans une « zone grise » pour pouvoir concilier les oppositions et participer activement à la construction/déconstruction continue des réseaux de signification du texte.

L'autofiction cherche donc une forme de partage avec l'Autre, et c'est en cela une spécificité qui l'éloigne de l'écriture narcissique et nombriliste mais la place plutôt dans une dynamique de miroitement entre le Je et le monde. « Écrire sur soi, c'est écrire sur l'autre » devient ainsi une devise que l'autofiction revendique.

Nous nous sommes également penchée sur la propension de l'autofiction à heurter certains lecteurs avec sa manière de casser tous les tabous ; pourtant le témoignage de plusieurs autofictionnalistes affirme que le but de l'autofiction n'est pas de choquer ou d'offenser la sensibilité de l'autre mais plutôt d'instaurer un pacte de transparence qui leur

permet de partager leur colère et leur révolte contre un monde hypocrite réifié et déshumanisé.

Nous avons démontré que ce souci de créer un lien d'interaction entre le texte et un lecteur-sujet, a poussé les autofictionnalistes à installer une nouvelle stratégie de communication en optant pour une écriture métatextuelle et en présentant à cet effet leur écriture comme une écriture sur l'écriture. En effet, nos trois autofictionnalistes multiplient dans leurs textes les métalepses explicatives en y étalant des réflexions sur leur propre protocole d'écriture et leur conception du genre autofictionnel. Ils partagent ainsi avec leur lecteur un vécu décrit dans toutes ses facettes, les plus détaillées ; ils mettent donc à nu leurs mécanismes de l'écriture, leurs tics, leurs angoisses et évoquent même leur rapport avec leurs éditeurs. L'objectif de ces auteurs semble pouvoir fournir aux lecteurs toutes les clés leur permettant de construire la signification pour qu'ils puissent s'installer adéquatement dans leur « zone grise ». Cela démontre aussi que les autofictionnalistes cherchent à faire de leur écriture une réalité et poussent leur ambition jusqu'à en faire une autofiction expérimentale comme l'explique Delaume.

Notre corpus se définit justement dans le cadre de l'écriture autofictionnelle expérimentale qui prône la provocation de l'évènement et l'expérimentation du vécu en le considérant comme matériau maniable capable de démultiplier et de relancer les possibles d'un moi. Chez Delaume l'expérimentation du vécu est une stratégie de réappropriation de soi à travers la création de nouveaux évènements dont le vécu est expérimenté au sein d'un cimetière, mais aussi à travers la création de nouveaux souvenirs comme tentative de modifier le passé, ou encore la création d'une nouvelle perspective d'avenir avec une nouvelle identité. Quant à Arcan l'expérimentation se situe au niveau d'un vécu conditionné par une date limite de mort : l'auteure narratrice expérimente ainsi au quotidien la coexistence de l'oxymore vie/mort, et elle définit son écriture comme « principe de mort ». Tout comme le montre le titre de son œuvre, la folie est aussi un vécu que l'auteure-narratrice décortique en dévoilant la multitude de ses visages : une folie d'abord engendrée par sa décision de se suicider à la veille de ses trente ans, puis une folie du paraître au sein d'une société qui réifie la femme, et enfin une folie causée par l'amour et la rupture. Nelly expérimente aussi la folie dans un moment extrême de dépression lors de son avortement et présente alors des signes d'un dérèglement mental. Enfin, Bachi rejoint aussi Arcan et Delaume en expérimentant d'abord le délire comme moyen

constructif qui permet l'apaisement mais qui relance et active également la mémoire ; ensuite il tente à travers son écriture d'intégrer le genre de l'autoportrait à son écriture autofictionnelle, une expérimentation qui lui permet de faire éclater davantage le genre hybride et de le définir comme un genre boulimique et avide des autres genres. L'autofiction expérimentale, se présente ainsi comme un espace libre et riche de l'expérimentation du vécu et du langage, et cela dans une dynamique sans limites.

Nous avons aussi interrogé les motivations d'une écriture hybride et sans limites, et nous avons constaté qu'au cœur de chaque projet autofictionnel au sein de nos trois œuvres, la perte et l'absence de l'objet vital, qui peut être un être cher ou autre chose, dynamisent l'écriture pour mettre en exergue la crise identitaire des auteurs-narrateurs. Le manque et la perte engendrent alors des sujets déprimés qui crient leur douleur ; une douleur qui se transforme en un « cri pur » pour devenir par la suite un « cri pour » dénoncer l'ab-sens de leur existence. Le cri du silence alterne avec un silence du cri au sein des imaginaires des auteurs-narrateur créant de ce fait un gouffre où se ruent des visages multiples de silence. Delaume crie alors la perte de son identité et le silence de sa mère ; son cri est celui d'une révolte contre le mensonge et la révélation dévastatrice de sa bâtardise surprise ; elle crie aussi son silence subi pendant son enfance contre la violence de son prétendu père, et contre le crime traumatisant dont elle a été témoin et qui a causé la perte de ses parents. Arcan crie aussi dans son texte le silence accumulé pendant des années où elle exerçait le métier de prostituée et où le silence était le mot d'ordre dans le protocole de son travail, le cri chez elle est aussi celui d'une révolte contre la sujétion de la femme au sein d'une société réifiée, et un cri également contre l'abandon en amour. A l'instar de Delaume et d'Arcan le silence, le cri et la perte sont multiples dans *Autoportrait avec Grenade*, puisque effectivement il s'agit chez Bachy d'un « cri pur » émanant de la profondeur d'un corps anéanti par la douleur et engendrant par la suite un « cri pour » remettre en question le silence de toute une existence : le silence de la peur causée par le terrorisme qui a ensanglanté l'Algérie pendant une décennie, le silence d'un peuple face à des dirigeants corrompus ; il crie aussi la perte de ses amours et de ses idéaux et la perte de la sérénité de l'enfance.

Le deuil s'impose alors comme une étape inévitable après la perte, cependant dans nos trois textes autofictionnels, les auteurs-narrateurs ne sont pas des sujets endeuillés mais ils sont plutôt des personnages qui sont incapables ou qui refusent de faire le deuil. Ils

investissent alors le fragment relique pour déclencher le processus du deuil mais vainement, puisque la relique n'arrive pas à remplir sa fonction qui est censée aider l'endeuillé à se détacher progressivement de l'objet vital qu'il a perdu. Arcan incapable d'accepter la rupture avec son amant découvre qu'elle est enceinte et perçoit cette grossesse comme fragment relique la reliant à l'objet perdu qui est son amant, toutefois ne pouvant se détacher du souvenir de l'amant qui n'a pas tenté de se réconcilier avec elle, elle décide d'avorter et l'amour se transforme alors en une haine, sans qu'elle arrive pour autant à faire le deuil. Delaume évoque dans son texte un « fragment de mémoire » qu'elle déterre dans le cimetière et qui lui permet de visualiser des souvenirs de son enfance à la recherche de la vérité ; toutefois après la disparition du fragment, la quête et l'enquête identitaires restent toujours assez vivaces dans son esprit et dans son texte. Quant à Bachi, le fragment relique est représenté par le souvenir et le délire qui permet à l'auteur-narrateur de rester attaché à son pays natal à ses souvenirs d'enfance et de jeunesse, et cela en convoquant des personnages fictifs de ses romans antérieurs (Hamid Kaim, Hocine, Seyf) pour discuter des conditions politiques et sociales de son peuple et également de ses amours perdues. Le deuil s'impose alors comme un cheminement logique mais dont les auteurs-narrateurs refusent l'achèvement en combinant sans cesse écriture-mémoire et écriture-fiction afin de faire revivre leur mal et pour mieux le dompter dans un univers où toutes les lignes de fuite sont insaisissables et où toutes sortes de limites sont floues. L'écriture autofictionnelle est dans ce sens une écriture de défi personnel : défier son moi face à soi-même, défier l'Autre et défier sa propre écriture.

Nous déduisons donc que l'écriture autofictionnelle est une écriture anamnétique motivée par une perte et une absence multiples, engendrée par des sujets déprimés et incapables de faire le deuil, ce qui cause chez eux une *ab-sens* de l'existence. Cette écriture anamnétique qui à travers la mise en expérience des vraies identités des auteurs-narrateurs au sein d'un espace textuel leur permet de s'évider de leur mal, en favorisant la délivrance d'un cri défiant le silence et en transformant leur acuité en une jubilation de l'écriture. Toutefois, les autofictionnalistes affirment que leur écriture est loin d'être thérapeutique, mais elle constitue plutôt un rapprochement subtil de soi qui vise une connaissance et exploration des méandres de leur intériorité.

L'écriture autofictionnelle anamnétique ne peut alors trouver sens que dans un espace hybride. Nos trois autofictionnalistes présentent donc leurs textes comme un espace de

l'élaboration de l'informe et de l'hétérogénéité et cela en y exploitant des stratégies scripturales s'inscrivant dans le cadre de trois pratiques : intertextuelle, transdiscursive et transmédiaire. Le recours à une écriture fractale et déconstruite émane du désir des auteurs des autofictions de se détacher des normes canoniques et d'afficher la liberté de leur acte créatif.

Nous avons relevé parmi ces différentes stratégies d'écriture d'abord la technique de la plurivocalité qui crée dans les textes des brouillages narratifs, et favorise des stratégies de co-énonciation et de sur-énonciation, remettant dans ce sens en question la vision totalisante de la voix narrative. Ensuite, les trois auteurs opèrent des fragmentations dans leurs textes en faisant appel aux techniques du collage, de l'emprunt, de l'allusion et de la citation, et rompent ainsi le rapport avec les normes canoniques du genre narratif. Enfin, le désordre de l'écriture se donne à lire au travers d'une forme typographique déstabilisée, caractérisée spécialement par une ponctuation aléatoire (exagération ou absence de signes de ponctuation) donnant un rythme haletant et chaotique au texte, ainsi qu'une utilisation lésionnaire de l'italique compromettant en conséquence la cohérence langagière des textes.

L'écriture autofictionnelle se révèle donc comme une écriture insaisissable qui se dévoile et se dissémine à travers l'expérimentation d'une continuelle déconstruction/reconstruction à la fois du signifiant et du signifié.

Le souci de l'autofictionnaliste semble donc être de témoigner d'une crise identitaire et existentielle et pour mieux la juguler par l'écriture il y installe des stratégies de dislocation/réapparition de soi. Parmi les stratégies majeures que nous avons relevées nous retrouvons : l'aliénation et le dédoublement. L'aliénation se manifeste dans notre corpus non pas seulement sous sa forme négative mais aussi et surtout sous sa forme constructive donnant ainsi sens à une auto-aliénation bien consciente. Nous avons constaté d'abord la présence chez Delaume et Bachi d'un *vel* aliénant, ou du « choix écorné » dont parle Lacan, mettant le doigt sur des tensions extrêmes dont souffrent les auteurs-narrateurs face à leur génie créateur soumis à des choix qui relèvent de l'expérimentation plus que de la réalité. La forme de l'aliénation en tant que dépossession de l'objet, conception marxiste, révèle à son tour des sujets dépossédés de leur essence (corps, identité, amour, patrie...) et frôlent les limites du délire et de la folie, retrouvant dans ce sens aussi une forme d'aliénation mentale. Ces formes d'aliénation sont donc des stratégies qui contribuent

sciemment à la déconstruction des imaginaires chez les trois auteurs et préparent un terrain de réappropriation de soi plus réussi.

Quant au dédoublement, nous avons constaté que cette stratégie est exploitée dans une perspective d'auto-engendrement, notamment chez Delaume où ce projet est très explicite. A travers une répartition des types de double définis selon les deux types de figures du double proposés par Michel Morel, double réactif et double réversible, nous avons constaté que les trois auteurs optent pour un face à face avec des doubles réversibles, représentés par le double conscience (Théophile chez Delaume, le grand-père chez Arcan et le double-sosie comme Hamid kaim et Hocine chez Bachi) ; pour pouvoir recréer la scène de l'analysant/ analysé et arriver à dialoguer avec un Moi-Autre. Cette stratégie de créer un double différent et parfois même antagoniste permet aux auteurs d'affronter, comme Baudelaire, leur double postulation et d'ainsi explorer et décortiquer un moi saccagé cherchant à se rassurer même dans l'antagonisme. Quant au double réversible il témoigne de jusqu'où les autofictionnalistes poussent leurs limites d'une recherche d'auto-engendrement à travers non pas un double antagoniste mais un double compatible à l'image de soi et qui rend compte de leur ambition et de leur désir de renaître. L'écriture autofictionnelle se révèle dans ce sens comme une écriture analytique qui encourage la déconstruction/ reconstruction de soi pour une meilleure réappropriation d'un moi saccagé.

Enfin, en analysant les différentes stratégies de figuration de soi à travers les différents espaces dans notre corpus nous avons constaté une constante mise en scène d'une tension entre deux positions psychiques antagonistes : Quel espace pourrait affirmer et (re)construire une identité propre à l'image de soi ? Et comment démolir un espace d'altération qui fait pourtant partie intégrante de cette même identité ?

La figuration de soi à travers l'espace créé et/ ou représenté en s'inspirant de lieux réels, serait alors une tentative de délimitation des contours de soi. Cet espace est avant tout pris au sens d'un espace intérieur qui ouvre la voie à l'exploration des méandres profonds d'une psyché poignardée, trahie et abandonnée. L'acte créatif de l'écriture autofictionnelle serait alors de créer un lieu des possibles et même des impossibles où le moi pourrait trouver sa demeure, même si dans une tentative de survie il choisit d'aller hors de soi.

L'étude de l'espace en tant que spacieux, concept proposé par Derrida, qui témoigne de tensions extrêmes représentées sous forme de chaînes d'oppositions tendant vers la dislocation à travers le pouvoir du Verbe, dévoile des auteurs-narrateurs engagés dans un processus de fuite de soi vers des espaces d'un nouveau possible et parfois même vers des espaces de l'impossible.

Ensuite, nous avons tenté de suivre ce moi dans sa (re)construction à travers différentes espèces d'espaces où l'image en tant que représentation très subjective du monde est la seule clé pour l'exploration de l'immense espace psychique et pour témoigner surtout de son altération. Nous avons alors constaté que les auteurs dressent leur propre labyrinthe bien personnalisé au sein de leur univers intime, le font éclater et tentent de le dominer. Leur rapport avec l'espace géographique référentiel n'échappe pas aussi à l'empreinte du vécu et à la déambulation de la mémoire individuelle et collective ; ils l'intègrent dans leur désordre psychique, le survolent et le recréent.

Enfin, l'étude sémantico-sémiotique au sein des trois œuvres nous a permis de confirmer que l'espace agit comme un catalyseur des valeurs abstraites puisque les trois sujets-actants contractent des valeurs en fonction des catégories spatiales qu'ils occupent et manifestent une compatibilité avec les propriétés de ces catégories. Nous avons constaté qu'il y a alors une correspondance parfaite entre les états cognitifs des sujets-actants et les espaces valorisés parcourus. En outre, l'étude des différentes isotopies interagissant au sein des configurations topologiques de chaque texte a révélé que chez les sujets-actants féminins (Arcan et Delaume) les structures topologiques s'inscrivent dans un espace de claustration où règnent les sèmes /souvenir/, /enfermement/, /trauma/ et /rupture/ ; tandis que chez Bachi les espaces sont davantage liés au sème /ouverture/. L'analyse du continuum spatial a conforté ce constat puisque nous avons noté chez les deux actants cognitifs féminins l'absence d'une structure intentionnelle de progression dans l'espace, les deux sujets n'adoptant aucun espace intermédiaire (canal) qui actualise le sème /directionnalité/, ce qui actualise *a contrario* le sème /flou/ et /désorientation/. A cet effet, elles construisent leur parcours spatial dans un sens rotatif et réflexif donnant raison à la manifestation du sème /enfermement/. Quant au récit de Bachi nous y avons relevé un schème spatial directionnel et dynamique puisque le parcours spatial de l'actant-cognitif est toujours lié à une ou plusieurs catégories (rue, ruelle, escalier) actualisant le sème /directionnalité/ permettant le passage d'un espace (a) à un espace (a1).

Cependant, nous avons relevé un point commun entre les trois textes qui consiste dans l'élément de discontinuité qui parasite leur continuum spatial : d'abord chez Bachi avec l'insertion constante d'une zone « B » perturbant et désorientant, à chaque, fois la visée du sujet-actant, ensuite chez Delaume en intégrant une unité annexe à la zone « A » (cimetière) perturbant également la continuité du récit, et enfin chez Arcan, mais aussi chez Delaume, avec une absence totale d'intermédiaire entre les différentes catégories spatiales. Les trois textes autofictionnels témoignent ainsi d'une relation très tourmentée entre les sujets et les différents espaces qu'ils se (re) construisent. L'écriture hybride qui sous-tend leur projet scriptural affecte ainsi leur représentation des différents espaces représentés dans leurs œuvres.

En définitive, l'étude de la représentation de l'espace dans les trois œuvres révèle à la fois les fractures du moi des auteurs et leur tentative de reconstruction. L'espace réduit dans lequel se déplace N. Arcan qui oscille entre les divers pôles d'une même ville et encore plus Delaume qui se restreint peu à peu à l'univers du cimetière, est à l'image de leur enfermement dans leurs obsessions, obsession de l'amour perdu, du projet de suicide ou obsession du meurtre de la mère, du suicide du père et du désir de vengeance à l'égard de la grand-mère. Bachi, pour sa part, victime de la souffrance et de la maladie, achève son récit sur un espoir traduit par une ouverture sur la ville qu'il redécouvre avec bonheur. Chloé Delaume se sauve en sortant de son corps, en trouvant une nouvelle identité et en s'évadant dans l'écriture. Son salut a été rendu par Théophile (étymologiquement celui qui aime Dieu). Il l'a guidée dans un parcours initiatique de tombe en tombe à travers tous les âges de la vie et tous les types de souffrance pour l'aider à renoncer à la haine qui la minait. *Folle*, en revanche, s'achève sur le constat de l'impuissance de l'écriture. Aucune évasion, aucune reconstruction n'a été possible et le livre se clôt sur l'annonce d'une mort imminente, même si, dans la réalité, le suicide de l'écrivaine n'a eu lieu que cinq ans après l'achèvement du roman.

Arrivée au terme de cette recherche, nous pouvons formuler une définition de l'autofiction qui rend compte de la spécificité de son projet scriptural chez nos trois auteurs francophones contemporains. Nous dirons que l'autofiction est une écriture anamnétique qui tente à travers une démarche auto-analytique et expérimentale non pas d'arriver à bout d'une thérapie mais de réaliser un rapprochement ultime de soi qui permet au sujet de se réapproprier les différentes composantes de son identité altérée.

Notre réflexion pourrait trouver sa suite dans l'étude sémantico-sémiotique des affects qui permettra de questionner encore davantage l'écriture associative qui sous-tend le projet autofictionnel.

L'étude de l'autofiction nous a particulièrement intéressée car elle pose la question du rapport de la littérature au réel et invite à méditer plus largement sur la fonction de la littérature, sur le rapport du langage au réel, sur la possibilité d'une restitution fidèle de la vie et des affects. Dans quelle mesure la littérature peut-elle rendre compte du monde, des états d'âme, et dans quelle mesure peut-elle être un remède aux maux de la vie, individuels et collectifs ?. Nous souhaitons que nos prochaines recherches contribuent à répondre à ces questions. Des pistes infinies sont donc ouvertes à la recherche sur le genre autofictionnel qui ne cesse de se renouveler et de développer de nouvelles stratégies pour dire et expérimenter le vrai vécu de l'homme.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie

I. Corpus

- 1- -ARCAN, N., *Folle*, Paris, Seuil, 2004.
- 2- -BACHI, S., *Autoportrait avec Grenade*, Paris, éditions du Rocher, 2005.
- 3- -DELAUME, Ch., *Dans ma maison sous terre*, Paris, Seuil, 2009.

II. Ouvrages théoriques

II.1. Autofiction/ autobiographie

- 1- DELAUME, Ch., *La règle du je : autofiction, un essai*, Paris, P.U.F., 2010.
- 2- GASPARINI, Ph., *Est-il je ?*, Paris, Seuil, 2004, p.23.
- 3- LEJEUNE, Ph., *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- 4- _____ *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986.
- 5- MONTANDON, A. (dir.), *De soi à soi. L'écriture comme autohospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004.
- 6- ROBIN, R., *Le Golem de l'écriture : de l'autofiction au cybersoi*, Montréal, XYZ, 1997.
- 7- SCHMITT, A., *Je Réel / Je Fictif. Au-delà d'une Confusion postmoderne*, Toulouse, Presses universitaire du Mirail, coll. « Cribles », 2010.
- 8- SARTRE, J.-P., *Situations X, politique et autobiographie*, Paris, Gallimard, 1976.
- 9- VILAIN, Ph., *L'Autofiction en théorie*, Chatou, Éditions de la transparence, 2009.
- 10- VILAIN, Ph., *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005.
- 11- ZORN, F., *Mars*, München, Kindler Verlag, 1977, trad. fr. Gallimard, 1979.
- 12- ZUFFEREY, J. (dir), *L'Autofiction: variations génériques et discursives*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan, coll. « Au cœur des textes », 2012.

II.2. Psychanalyse

- 1- ANZIEU D., et al.(eds), *Psychanalyse du génie créateur*, Paris, Dunod, 1974.
- 2- BERNIER, F.(dir.), *Créatures. Figures esthétiques de l'auto-engendrement*, Québec, Nota Bene, coll. «Nouveaux Essais Spirale», 2012.
- 3- BADIR, S. et H. PARRET (dir.), *Puissances de la voix, corps sentant, corde sensible*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001.
- 4- CANNON, B., *Sartre et la psychanalyse*, Paris, PUF, 1993.
- 5- DELEUZE, G., *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, 1993.
- 6- DERRIDA, J., *L'Animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.
- 7- FEDIDA, P., *L'absence*, Paris, Gallimard, 1978.
- 8- _____, *Des Bienfaits de la dépression. Eloge de la psychothérapie*, Paris, O. Jacob, 2000.
- 9- FOUCAULT, M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.
- 10- FREUD, S., *Totem et tabou*, Paris, Payot, 1965.
- 11- _____, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1976. (1^{ière} édition 1933).
- 12- _____, *Résultats, idées, problèmes*, Paris, PUF, 1985.
- 13- _____, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, «coll. « Folio essais », traduit de l'allemand par B. Feron, 1985.

- 14- _____, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Petite Bibliothèque, Payot, 2001.
- 15- _____, *Au-delà du principe de plaisir*, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2004 [1^{ière} édition 1920].
- 16- _____, *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 2005 (1^{ière} édition 1940).
- 17- GILBERT, M., *L'identité narrative : une reprise à partir de Freud de la pensée de Paul Ricoeur*, coll. « Le champ éthique », n° 36, Genève, Labor et Fides, 2001.
- 18- GONTARD, M., *Le Moi étrange : littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- 19- GREEN, A., *La déliaison : psychanalyse, anthropologie et littérature*, Paris, Belles Lettres, 1992.
- 20- GUIOMAR, M., *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, Corti, 1988.
- 21- HABER, S., *L'Aliénation Vie sociale et expérience de la dépossession*, Paris, PUF, « Coll. Actuel Marx Confrontation », 2007.
- 22- KRISTEVA, J., *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.
- 23- _____, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988.
- 24- LACAN, J., *Séminaire VI*, 19 novembre 1958.
- 25- _____, *Les formations de l'inconscient*, Le séminaire, livre V, Paris, Seuil, [1957-58] 1998.
- 26- _____, *Le séminaire, Livre XII, Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*, leçon du 17 mars 1965.
- 27- _____, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
- 28- _____, *Le séminaire, Livre XIV, La logique du fantasme*, inédit, leçon du 12 avril 1967.
- 29- _____, *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.
- 30- _____, *Le séminaire, Livre XX, Encore*, Paris, Seuil, 1975.
_____, *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001.
- 31- _____, *Des Noms-du-Père*, Paris, Seuil, 2005.
- 32- LAING, R., *Le moi divisé, de la santé mentale à la folie*, Paris, Stock, 1970.
- 33- MERLET, A., GAULT, J.-L. et J.-A. MILLER, *La Cause freudienne* n°58, Paris, Navarin Editeur, 2004.
- 34- POIZAT, M., *Variations sur la voix*, Paris, Anthropos, Economica, 1986.
- 35- ROUART, M.-F., *Les Structures de l'aliénation*, Paris, Publibook, coll. « Lettres & Langues », 2008.
- 36- WINNICOTT, D.-W., *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1969.
- 37- ZIZEK, S., *Métastase du jouir, Des femmes et de la causalité*, Paris, Flammarion, 1994.

II.3.L'espace

- 1- ARISTOTE, *Physique* (livre 4), Paris, Librairie philosophique de Ladrance, 1862.
- 2- BACHELARD, G., *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1961.
- 3- BERTRAND, D., *L'espace et le sens. Germinal d'Emile Zola*, Paris - Amsterdam, Ed. Hadès-Benjamins, 1985.
- 4- BLANCHOT, M., *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- 5- CROUZET, M. (dir.), *Espaces romanesques*, Paris, PUF, 1982.
- 6- LEFEBVRE, H., *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974.
- 7- LEVY-LEBOYER, C., *Psychologie et environnement*, Paris, P.U.F., 1980.

- 8- LYNCH, K., *Dans L'image de la cité Paris*, Paris, Dunod, 1976 (1^{ère} édition 1960).
- 9- MANDELBROT, B., *Les objets fractals*, [1975], Paris, Flammarion, « champs », 1995.
- 10- MERLEAU-PONTY, M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, NRF, Gallimard, 1945.
- 11- MOLES, A., et E. ROHMER, *Psychologie de l'espace*, Paris, Casterman, 1978.
- 12- NORA, P., *Les lieux de la mémoire*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1997.
- 13- ONFRAY, M., *Théorie du voyage – Poétique de la géographie*, Paris, Librairie Générale Française, 2006.
- 14- PARAVY, F., *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- 15- PIAGET, J. et B. INHELDER, *La représentation de l'espace chez l'enfant*, Paris, PUF, 1947.
- 16- PAQUOT T. et Ch. YOUNÈS (dirs.), *Espace et lieu dans la pensée occidentale de Platon à Nietzsche*, Paris, La Découverte, 2012.
- 17- PIAGET, J., *La géométrie spontanée de l'enfant*, Paris, PUF, 1948.
- 18- _____ *L'épistémologie de l'espace*, Paris, PUF, 1964.
- 19- PIOFFET, M.-Ch. (avec la collaboration de Sara Cotelli pour le chapitre IV), *Espaces lointains, espaces rêvés dans la fiction romanesque du Grand Siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, collection «Imago Mundi», 2007.
- 20- ROPARS-WUILLEUMIER, M.-C., *Ecrire l'espace*, Saint-Denis, PUV, 2002.
- 21- WEISGERBER, J., *L'espace romanesque*, Lausanne, Editions L'Age d'Homme, Bibliothèque de littérature comparée, 1978.
- 22- WESTPHAL, B., *La Géocritique – Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.

II.4. Sémiotique et sémantique

- 1- BARTHES, R., *Éléments de sémiologie*, Paris, Denoël, 1965.
- 2- COURTES, J., *Analyse sémiotique du discours*, Paris, Hachette, 1991.
- 3- DUCROT, O., *Dire et ne pas dire : principes de sémantiques linguistiques*, Paris, Hermann, 1980.
- 4- FONTANILLE, J., *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses de l'Université de Limoges, 2003.
- 5- GREIMAS, A.-J., *Sémantique Structurale*, Paris, Larousse, 1966.
- 6- _____, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976.
- 7- HENAUULT, A., *Les Enjeux de la sémiotique*, Paris, PUF, 2012.
- 8- KERBRAT-ORCCHIONI, C. (dir.), *Analyse sémiotique des textes*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979.
- 9- RASTIER, F., *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 1987.
- 10- RASTIER, F., *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 1989.
- 11- URBAIN, J.-D., *La société de conservation. Etude sémiologique des cimetières d'Occident*, Paris, Payot, 1978.

II.5. Sociologie, philosophie et anthropologie

- 1- ALTHUSSER, L., *Pour Marx*, Paris, Maspéro, 1965.
- 2- BACHELARD, G., *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960.

- 3- BELORGEY, J.-M. , *Transfuges : voyages, ruptures et métamorphoses : des Occidentaux en quête d'autres mondes*, Ed. Autrement, Coll. Mémoires, N° 66, 2000.
- 4- BERGER, J., *Voir le voir*, Trad. de l'anglais par Monique Triomphe, Paris, Éditions Alain Moreau, 1976.
- 5- BRIANÇON, M., *L'altérité enseignante : D'un penser sur l'autre à l'Autre de la pensée*, Paris, Publibook Université, 2012.
- 6- CASIER P. (ed.), *Mythe et création*, Lille « UL3 », Presses universitaires de Lille, 1994.
- 7- CERTEAU (de), M., *L'Écriture de l'Histoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1975.
- 8- CHEBEL, M., *Le Corps dans la tradition au Maghreb*, Paris, PUF, 1984.
- 9- DANBLON, E., *L'Homme rhétorique : culture, raison, action*, Paris, éd. Du Cerf, 2013.
- 10- DELEUZE, G., *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.
- 11- DELEUZE G. et F. GATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991.
- 12- DELEUZE G. et C. PARNET, *Dialogues*, Paris, Champs Flammarion, 1996.
- 13- DERRIDA, J., *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972.
- 14- _____, *Marges de la philosophie*, Paris, Editions de minuit, 1972.
- 15- _____, *Mémoires pour Paul de Man*, Paris, Galilée, 1988.
- 16- _____, *Points de suspension*, Paris, Galilée, 1992.
- 17- ERIKSON, E.-H., *Identity, Youth and crisis*, trad. fr. *Adolescence et crise, la quête de l'identité*, Paris, Flammarion, 1972.
- 18- FINTZ, C., *Les imaginaires du corps : pour une approche interdisciplinaire du corps*, Tome 2, Arts, sociologie, anthropologie, Paris, L'Harmattan, 2000.
- 19- FRONTISI-DUCROUX, F. et J.-P. VERNANT, *Dans l'œil du miroir*, Paris, Odile Jacob, 1997.
- 20- GRAMSCI, A., *Cahiers de prison*, Paris, Gallimard, 1978.
- 21- GROPIUS, W., *Apollon dans la démocratie; La nouvelle architecture et le Bauhaus*, Bruxelles, La Connaissance, 1969.
- 22- HARTOG, F., *Le Miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, 1980.
- 23- HOTTOIS, G., *De la Renaissance à la Postmodernité : Une histoire de la philosophie moderne et contemporaine*, Paris, De Boeck, 1998.
- 24- KANT, E., *Critique de la raison pure*, Paris, Quadrige /PUF, 2004.
- 25- LE BRETON, D., *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, coll.« Sociologie d'aujourd'hui », 1990.
- 26- _____, *La sociologie du corps*, Paris, PUF, collection « que sais-je, » N° 2678, 1992.
- 27- LEVI-STRAUSS, C., *Anthropologie structurale*, Paris, Pion, 1958.
- 28- MARZANO, M., *Penser le corps*, Paris, PUF, 2002.
- 29- _____, *La philosophie du corps*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2013.
- 30- MARX, K., *L'idéologie allemande*, Paris, Sociales, 1968.
- 31- _____, *Les manuscrits de 1844*, trad. Franck Fischbach, Paris, Vrin, 2007.
- 32- OTTO, R., *Le Sacré*, Paris, Payot, Petite Bibliothèque, 1995 [1^{ière} édition 1917].
- 33- POULET, G., *Études sur le temps humain*, Paris, Plon, 1949.
- 34- TAP, P. (dir.), *Identité individuelle et personnalisation : production et affirmation de l'identité*, coll. « Sciences de l'homme », Toulouse, Privat, 1980.
- 35- WIEVIORKA, M., *La violence*, Paris, Balland, 2004.

II.6. Gender studies et études féminines

- 1- BEAUVOIR(de), S., *Le deuxième sexe II*, Paris, Gallimard, 1976 [1949].
- 2- BUTLER, J., *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*. Trad. de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005.
- 3- CHAWAF, C., *La chair chaude. L'écriture*, Paris, Mercure de France, 1976.
- 4- CHEBEL, M., *Le livre des séductions*, Paris, Payot, 2002.
- 5- CIXOUS, H., *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 1975.
- 6- CORNATON, M., *Pouvoir et sexualité dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1990.
- 7- DARDIGNA, A.-M., *Les châteaux d'Éros ou l'infortune du sexe des femmes*, Paris, François Maspéro (petite collection Maspero), 1980.
- 8- FIRESTONE, S., *La dialectique du sexe*, Trad. de l'anglais par Sylvia Gleadow, Paris, Stock, 1972.
- 9- FOUCAULT, M., *Histoire de la sexualité 2. L'usage des plaisirs*, coll. « Bibliothèque des Histoires », Paris, Gallimard, 1984.
- 10- GALLIMORE, R.-B., *L'Œuvre romanesque de Calixthe Beyala : Le Renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- 11- LIPOVETSKY, G., *La troisième femme. Permanence et révolution du féminin*, Paris, Gallimard, 1997.
- 12- LOWLY, I., *L'emprise du genre. Masculinité, féminité, égalité*, Paris, La dispute, 2006.
- 13- MILLET, C., *La vie sexuelle de Catherine M*, Précédé de *Pourquoi et comment*, Paris, Éditions Points, 2002.
- 14- MORELLO, N. (Ed.), et C. RODGERS (Ed.), *Nouvelles écrivaines, nouvelles voix?*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2002.
- 15- WOLF, N., *Quand la beauté fait mal*, Trad. de l'anglais par Michèle Garène, Paris, First, 1991.
- 16- ZAVALLONI, M., *L'Émergence d'une culture au féminin*, Montréal, Éditions Saint-Martin, 1987.

II.7. Critique et théorie littéraire

- 1- ALLEMAND, R.-M., *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses, 1996.
- 2- BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1981.
- 3- BARTHES, R., *S/Z*, Seuil, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970.
- 4- _____, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
- 5- BARTHES, R., *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.
- 6- _____, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, Points, 2008.
- 7- BECHAR, *Littératures*, Paris, L'Age d'Homme, « Bibliothèque Mélusine », Paris, 1988.
- 8- BEAUJOUR, M., *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, 1980.
- 9- BLANCHOT, M., *Faux Pas*, Paris, Gallimard, 1943, rééd. 1987.
- 10- BONHOMME, M., *Pragmatique des figures de style*, Paris, Champion, 2005.
- 11- BOURNEUF, R. et R. OUELLET, *L'Univers du roman*, Paris, PUF, collection SUP, 1972.
- 12- CAILLOIS, R., *Anthologie du fantastique 1*, Paris, Gallimard, 1966.

- 13- CHAULET-ACHOUR, Ch., *Anthologie de la littérature française de langue française*, Paris, Bordas, 1990.
- 14- DELEUZE G. et F. GUATTARI, *Kafka, Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.
- 15- DERRIDA, J., BARTHES, R., BAUDRY, J.-L. et al., *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, collection Tel Quel, 1968.
- 16- DURAS, M., *Ecrire*, Paris, Gallimard, 1993.
- 17- ECO, U., *Lector in fabula*, Paris, Biblio, Le livre de poche, 1978.
- 18- _____, *Apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset, 1983.
- 19- EHRSAM, V. et J. EHRSAM, *La littérature fantastique en France*, Paris, Hatier, 1985.
- 20- GENETTE, G., *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- 21- _____, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982.
- 22- _____, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- 23- _____, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.
- 24- GENINASCA, J., *La parole littéraire*, Paris, P.U.F., 1997.
- 25- GONTARD, M., *Violence du texte : La littérature marocaine de langue française*. Paris, l'Harmattan, 1981.
- 26- GOUNELLE A. et B. RYMOND, *En chemin avec Paul Tillich*, Berlin-Münster-Wien-London-Zürich, Lit Verlag, 2005.
- 27- GRIMALDI, N., *La jalousie, étude sur l'imaginaire proustien*, Actes sud, coll. « Le génie du philosophe », Arles, 1993 HUSTON, N., *L'Espèce fabulatrice*, Paris, Actes Sud/ Leméac, 2008.
- 28- HAMON, Ph., *La Description littéraire : anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991.
- 29- JAUSS, H.R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1990.
- 30- JOURDE P. et P. TORTONESE, *Visage du double. Un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1996.
- 31- KRISTEVA, J., *Séméiotiké, Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, Coll. Points, 1969.
- 32- _____, *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977.
- 33- KUNDERA, M., *L'art du roman*. Paris, Gallimard. 1986.
- 34- LANDOWSKI, É., *Présences de l'Autre. Essais de socio-séméiotique II*, Paris, PUF, 1997.
- 35- LOTMAN, I., *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.
- 36- MANDIARGUES, A. P., *Troisième Belvédère*, Paris, Gallimard, 1971.
- 37- MARCATO-FALZONI, F., *Du mythe au roman. Une trilogie ducharmienne*, Montréal, VLB, 1992.
- 38- MARTHE, R., *Roman des origines et origines du roman*, (1^o Ed. Bernard Grasset, 1972), Paris, Gallimard, Coll. Tel, 1993.
- 39- MAUREL, A., *La Critique*, Paris, Hachette, coll. « Conteurs Littéraire », 1994.
- 40- PAGEAUX, D.-H., *La littérature Générale et Comparée*, Paris, Armand Colin, Coll. Cursus, 1994.
- 41- PATERSON, J. M., *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990.
- 42- _____, *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, Québec, Nota Bene, coll. « Littérature(s) », 2004.
- 43- PIEGAY-GROS, N., *Le Lecteur*, Paris, GF Flammarion, coll. « Corpus/ Lettres », 2002.

- 44- POUILLON, J., *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946.
- 45- RABATEL, A., *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit. Tome 1 : Les points de vue et la logique de la narration ; tome 2 : Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2008.
- 46- RICARDOU, J., *Nouveaux problèmes du roman, essais*, collection "Poétique", Paris, Seuil, 1978.
- 47- RICOEUR, P., *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- 48- RIFFATTERRE, M., *La production du texte*, Paris, Le Seuil, 1979.
- 49- ROUDAUT, J., *Les Villes imaginaires dans la littérature française*, Paris, Hatier, coll. Brèves, 1990.
- 50- SARTRE, J.-P., *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1948.
- 51- SOUILLER, D. et TROUBETZKOY, W., *Littérature comparée*, Paris, PUF, 1997.
- 52- PAZ, O., *L'arc et la lyre*, traduit de l'espagnol par MUNIER R., Paris Gallimard, 1965.
- 53- PERELMAN, C. et L. OLBRECHTS-TYTECA (6^e éd.), *Traité de l'argumentation*, Bruxelles, Éditions de l'Université, 2008.
- 54- PROUST, M., *Sur la lecture*, Paris, Librio, 2001.
- 55- _____, *Correspondance générale*. Paris, Plon, 1930-1936.
- 56- _____, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Éditions de Fallois, 1954.
- 57- STAROBINSKI, J., *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961.
- 58- WISSLER, E., *La littérature face à elle-même : l'écriture spéculaire de Samuel Beckett*, Amsterdam-New York, Rodopi, coll. « Faux titre », 2009.

III. Ouvrages génériques

- 1- BENJAMIN, W., *Sens unique. (précédé de) Enfance berlinoise (et suivi de) Paysages urbains* ; trad. De l'allemand par Jean Lacoste, Paris, M. Nadeau, 1988.
- 2- BUTOR, M., *Curriculum Vitae*, Paris, Plon, 1996.
- 3- CULIOLI, A., *Variations sur la linguistique : entretien avec Frédéric Fau*, Librairie Klincksieck, 2009.
- 4- EDELMAN, B., *Le Droit saisi par la photographie*, Ed. Bourgeois, 1980.
- 5- MENDILOW, A., *Time and the Novel*, New York, Humanities Press, 1965.

IV. Articles

IV.1. Autofiction/autobiographie

- 1- DARRIEUSECQ, M., « L'Autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n° 107, septembre 1996, p. 369-380.
- 2- DOUBROVSKY, S., « Autobiographie / Vérité / Psychanalyse », *L'Esprit créateur*, vol. 20, no 3, automne 1980, p.89-94.
- 3- _____, « Textes en main », in « Autofictions & Cie Pièce en cinq actes ». *Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes* 6, Paris, Ed. Ph. Lejeune, 1993, p. 212-213.
- 4- LAFITTE J.-P. et J. LAFITTE, « Réflexion sur le thème de l'écriture de soi », cité in *L'Écriture de soi, Prépas scientifiques*, Paris, Librairie Vuibert, 1996.

- 5- LAOUYEN, M., « Le texte autobiographique : une demeure à soi? », cité in MONTANDON, A. (dir.), *De soi à soi. L'écriture comme autohospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004.
- 6- LECARME, J., « L'autofiction : un mauvais genre? », dans *Autofictions et Cie, Cahiers RITM*, n° 6, 1993, p. 227-249.
- 7- MIGUET, M., « Critique/autocritique/autofiction », *Lettres romane*, tome XLIII, n°3, 1989, p. 195-208.
- 8- SCHMITT, A., « La perspective de l'autonarration », *Poétique*, n° 149, février 2007.

IV.2. Espace

- 1- ANDJELKOVIC, S., « Espaces mimétique, diégétique et géopolitique dans les drames sur les guerres balkaniques des années 1990 », in: *Revue des études slaves*, Tome 77, fascicule 1-2, 2006, p. 81-97.
- 2- BEDARD M. et Ch. LAHAIE, « Géographie et littérature : entre le topos et la chôra », in *Cahier de géographie au Québec*, vol 52, n°147, 2008.
- 3- BROSSEAU, M., « L'espace littéraire en l'absence de description. Un défi pour l'interprétation géographique en littérature. », in *Cahier de géographie au Québec*, vol 52, n°147, 2008.
- 4- BESSE J. M., « Penser la réconciliation », in : *L'Espace géographique*, n°2, 2001.

IV.3. Autres

- 5- ARTAUD, A., « L'Arve et l'Aume. Tentative anti-grammaticale à propos de Lewis Carroll et contre lui », in *L'Arbalète*, n°12, printemps 1947.
- 6- BECHAR, H., « Le collage et la pagure de la modernité », in *Cahiers du 20esiècle*, n° 5 , 1975.
- 7- CHABANNE, J.-Ch., « Parler, lire, écrire dans la classe de littérature : l'activité de l'élève, le travail de l'enseignant, la place de l'œuvre », 7èmes Rencontres des recherches en Didactiques de la littérature, IUFM de Montpellier, 6 au 8 avril, 2006.
- 8- DELVAUX, M., « Le Moi et l'A/autre : subjectivité divisée et unité culturelle », *Revue canadienne de littérature comparée*, vol. 22, n°3-4, 1995.
- 9- DIDIER, J., « Mesdames sans gênes », *Le nouvel observateur*, hors série, n°29, 1998.
- 10- DOSSE, F., « Michel de Certeau et l'écriture de l'histoire », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, no78, 2003, p. 145-156.
- 11- FISCHBACH, F., « Transformation du concept d'aliénation. Hegel, Feuerbach, Marx » in *Revue Germanique Internationale*, n°8, 2008.
- 12- FUSELIER, B. et CORNET, A. (dirs.), « Questions du genre dans le travail social », *Les politiques sociales*, n°1 et 2, Bruxelles, 2008.
- 13- HERSCHBERG-PIERROT, A., « Clichés, stéréotypies et stratégie discursive dans le discours de Lieuvain (Madame Bovary, II, 8) » in *Littérature*, n° 36, Paris, Larousse U, déc. 1979.
- 14- JENNY, L., « La stratégie de la forme », *Poétique* n° 27, 1976.
- 15- LANDAIS, C., « Aliénation et altérité : la construction identitaire », *Analyses*, vol. 6, n° 1, hiver 2011.
- 16- LE BRIS, M., « Errance », *Magazine Littéraire*, n° 353, Avril 1997.
- 17- LEVY, B. H., « Propos sur Romain Gary », *Magazine littéraire*, n°487, juin 2009.

- 18- MOUSSARON, J.- P., « Mes livres sont fortement liés à des lieux dans ma tête », *Eidôlon*, n° 27, février 1986, p. 17-26.
- 19- NUSINOVICI, V., « Avoir un corps ? », *Journal français de psychiatrie*, 24 mars 2006.
- 20- RIFFATERRE, M., « La trace de l'intertexte », *La Pensée* n° 215, octobre 1980. « L'intertexte inconnu », *Littérature* n° 41, février 1981.
- 21- ROBBE-GRILLET, A., *L'année dernière à Marienbad*, Paris, édition Minuit, 1961.
- 22- TOTH, L., « Le crachat matérialiste », communication inédite, journée d'étude sur l'œuvre de Nelly Arcan. (Université de Montréal, 15 octobre 2010).
- 23- TREMBLAY, M.-L., « Les constructions parallèles de l'identité québécoise et l'acculturation », *Mémoires de la Société Royale du Canada*, 4e série, tome 17, Ottawa, 1979.
- 24- YETIV, I., « L'aliénation dans le roman maghrébin contemporain », in *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, Volume 18, Numéro 1, 1974.

V. Actes de colloques et congrès

- 1- BAYARD, C., « Le genre et le postmodernisme », *La mort du genre 2*, Actes du colloque tenu à Montréal en octobre 1987, Québec, La nouvelle Barre du jour (nbj), 1989.
- 2- RABAU, S., « Entre bris et relique : pour une poétique de la mise en fragment du texte continu ou de la fragmentation selon Marguerite Yourcenar », *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Actes du 1er Congrès International du Groupe de Recherches sur les Écritures Subversives, tenu à Barcelone en juin 2001, Presses Universitaires de Perpignan, 2002, « Études ».

VI. Dictionnaires et encyclopédies

- 1- BLAY, M. (dir.), *Grand Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse: CNRS éditions, 2003.
- 2- BRUNEL, P. (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988.
- 3- CHEVALIER, J. et A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1997.
- 4- DORON, R. et F. PAROT, *Dictionnaire de psychologie*, Paris, P.U.F., 1991.
- 5- DUBOIS, J. [dir.], *Lexis, Larousse de la langue française*, Paris, édition Larousse, 1979.
- 6- GREIMAS, A.-J. et J. COURTES, *Le Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, édition Hachette Supérieur, 1993, volume 1
- 7- LAPLACHE, J. et J.-B. PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Quadrige, 2007.
- 8- *Encyclopédie des plantes médicinales - identification, préparations, soins*, Hong Kong, éditions Larousse, 2002.
- 9- *Le Petit Robert*, 1996.
- 10- MORFAUX L.M. et J. LEFRANT, *Nouveau vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris, A. Colin, 2005.
- 11- REY, A., *Le Petit Robert*, Paris, édition Dictionnaires Le Robert, 1991, t. 1.
- 12- REY-DEBOVE, J. et REY, A., *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, éditions Millésime, 2007.

13- TANETCH. et T.HORDE, *Dictionnaire des prénoms*, Paris, Larousse, 2009.

VII. Autres œuvres littéraires citées

- 1- ARCAN, N., *Putain*, Paris, Seuil, 2001.
- 2- _____, *À ciel ouvert*, Paris, Seuil, 20070.
- 3- _____, *Paradis, clef en main*, Montréal, Coups de tête, 2009.
- 4- _____, *Burqa de chair*, Paris, Seuil, 2011.
- 5- BACHI, S., *Le chien d'Ulysse*, Paris, Gallimard, 2001.
- 6- _____, *La Kahéna*, Paris, Gallimard, 2003.
- 7- BAUDELAIRE, Ch., *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975.
- 8- _____, *Œuvres complètes*, Pléiade, Paris, Gallimard, 1975.
- 9- BORGES, J.-L., *L'auteur et autres textes*, Trad. de l'espagnol (Argentine) par Roger Caillois, Paris, Gallimard, 1982 [1985].
- 10- BOSSUET, *Oraison funèbre*, Paris, Larousse, « Nouveaux Classiques », 1966.
- 11- CAMUS, A., *L'étranger*, Paris, Gallimard, 1942.
- 12- _____, *La Chute*, Paris, Gallimard, 1956.
- 13- COETZEE, J.-M., *L'Age de fer*, Paris, Seuil, 2002.
- 14- DANTE, I., *La divine comédie*, Paris, Charpentier, 1845[1555].
- 15- DARRIEUSSECQ, M., *Le Pays*, Paris, P.O.L., 2005.
- 16- _____, *Tom est mort*, Paris, P.O.L., 2007.
- 17- DELAUME, Ch., *Le Cri du sablier*, Paris, Editions Léo Farrago, 2001.
- 18- _____, *Certainement pas*, Paris, Verticales, 2004.
- 19- _____, *Les juins ont tous la même peau : Rapport sur Boris Vian*, Paris, Seuil, 2005.
- 20- _____, *J'habite dans la télévision*, Paris, Gallimard, « coll.Verticales », 2006.
- 21- _____, *Eden matin midi et soi*, Paris, Joca Séria, 2009.
- 22- _____, *Une femme avec personne dedans*, Paris, Seuil, 2012.
- 23- DELAUME, Ch. et SCHNEIDERMAN D., *Où le sang nous appelle*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2013.
- 24- DOUBROVSKY, S., *Fils*, Paris, Galilée, 1977.
- 25- _____, *Un amour de soi*, Paris, Hachette, 1982.
- 26- _____, *La Vie l'instant*, Paris, Balland, 1985.
- 27- _____, *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, 1989.
- 28- ECO, U., *Apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset, 1980.
- 29- _____, *De l'arbre au labyrinthe*, Paris, Grasset, 2010.
- 30- GARY, R., *La Promesse de l'aube*, Paris, Gallimard, 1960.
- 31- _____, *Pour Sganarelle*, Paris, Gallimard, Broché, 1965.
- 32- _____, *Pseudo*, Paris, Mercure de France, « Folio », 1976.
- 33- _____, *Le Grand Vestiaire*, Paris, Gallimard, 1985.
- 34- GIBSON, W. (trad. J. Bonnefoy), *Neuromancien* [« Neuromancer »], Paris, La Découverte, coll. « Fictions », 1985.
- 35- GOETHE, *Poésie et vérité, souvenir de ma vie*, trad. De P. du Colombier, Aubier, 1991.
- 36- HUGO, V., *Les contemplations*, Paris, Hachette, 1856.
- 37- JAUFFRET, R., *Microfictions*, Paris, Gallimard, 2007.
- 38- KATEB, Y., *Nedjma*, Paris, Seuil, 1956.

- 39- _____, *Le polygone étoilé* (1958), Paris, le Seuil, 1997.
- 40-LAURENS, C., *Philippe*, Paris, P.O.L., 1995.
- 41-LEIRIS, M., *Aurora*, Paris, Gallimard, 1973.
- 42-LOVECRAFT, H. Ph., *Démons et merveilles*, *Œuvres*, tome III, Robert Laffont, 1992.
- 43-PASCAL, B., *Pensées*, Ed. Brunschvicg, n°430 et 47, 1974.
- 44-PLATON, *Phédon* 65a, trad. Chambry.
- 45-PROUST, M., *La prisonnière*, Paris, Gallimard, 1923.
- 46-ROBBE-GRILLET, A., *L'année dernière à Marienbad*, Paris, édition Minuit, 1961.
- 47-SARTRE, J.P., *L'idiot de la famille*, Paris, Gallimard, t.1, 1983
- 48-SCHUHL, J.-J., *Rose poussière*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1972.
- 49-SCHUHL, J.-J., *Ingrid Caven*, Paris, Gallimard, 2000.
- 50-SEMPRUN, J., *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.
- 51-SENÉCAL, P., *Aliss*, Québec, Alire, coll. « Fantastique », 2000.
- 52-STEVENSON, R. L., *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de M. Hyde*, Rééd. *Chefs-d'œuvre du Roman Fantastique*, Cercle du Bibliophile, 1968.
- 53-SAUL, P., *Epître aux Romains*, VII, 15-12 ; traduction en vers de Jean Racine (*Cantique spirituels*, 3), 57.
- 54-SHAKESPEARE, W., *Œuvres complètes*, traduction Hugo, Pagnerre, 1872, tome 11.djvu/191.
- 55-STENDHAL, *La chartreuse de Parme*, Paris, 1839.
- 56-VILLON, F., *La Ballade des pendus*, in *Anthologie, Le Jardin de Plaisance et Fleur de rhétorique*, Paris, Antoine Vérard, 1501.
- 57-WILDE, O., *Le Portrait de Dorian Gray*, Paris, Livre de poche, 1972.
- 58-ZOLA, E., *Thérèse Raquin*, 1867.

VIII. Sitographie

A. Autofiction/autobiographie

- 1- CHEMIN, A., « Fils, père de l'autofiction », juillet2013, art. en ligne : http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/07/18/fils-pere-de-l-autofiction_3449667_3246.html. (Consulté le 03.01.2014).
- 2- DELAUME, Ch., « S'écrire mode d'emploi », Bibliothèque nationale de France. [Catalogue de bibliothèque], 2008, p.3, art. en ligne : <http://classes.bnffr/ecrivelaville/ressources/delaume.pdf> (consulté le 10.03.2013).
- 3- DOUBROVSKY, S., « Les points sur les 'i' » in JEANELLE, J.-L. et J., VIOLLET(dir.), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, coll. « Au cœur des textes », n°6, 2007, art. en ligne : <http://www.autofiction.org/index.php?post/2013/06/28/Les-points-sur-les-i-jnSerge-Dobrovsky> (consulté le 14.02.2014).
- 4- GENON, A., « De l'autofiction à l'autonarration », décembre2010, art. en ligne : <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/12/05/De-lautofiction-a-lautonarration> (consulté le 10.08.2012).

- 5- GENON, A., « Autofiction inceste résilience », art. en ligne: <http://www.autofiction-inceste-resilience.org/article-29-novembre-1989-la-resolution-de-l-assemblee-generale-des-nations-unis-definit-la-victime-74555558.html> (consulté le 16.02.2014).
- 6- JACCOMARD, H., *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine : Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Genève, Droz, 1993, cité in Wikipédia, L'encyclopédie libre en ligne : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Autofiction> (consulté le 10.02.2007).
- 7- JENNY, L., « L'autofiction », Méthodes et problèmes. Genève: Dpt de français moderne, 2003, art. en ligne : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/> (consulté le 05.06.2007).
- 8- KAPRIËLIAN, N., « L'autofiction : un genre passé de mode, mais toujours aussi percutant », septembre 2012, art. en ligne : <http://www.lesinrocks.com/2012/09/04/livres/lautofiction-un-genre-passe-de-mode-mais-toujours-aussi-percutant-11292150/>. (consulté le 12.03.2014).
- 9- LAOUYEN, M., « L'autofiction : une réception problématique », *Frontières de la fiction, Fabula*, 2000, <http://www.fabula.org/forum/colloque99/PDF/Laouyen.pdf>. (Consulté le 02.05.2006).
- 10- ROBIN, R., « L'auto-théorisation d'un romancier : Serge Doubrovsky », art. en ligne : <http://www.erudit.org/revue/etudfr/1997/v33/n1/036052ar.pdf>. (Consulté le 19.03.2014).

B. Psychanalyse

- 1- CORCOS, M., « Les étapes mutatives de la création littéraire remémoration, dépression, auto-engendrement », *L'information psychiatrique* 2007/3 (Volume 83), p. 219-228, art. en ligne : <http://www.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2007-3-page-219.htm>. (Consulté le 12.02.2012).
- 2- DESCAMPS, M.-A., « La psychanalyse des cimetières », art. en ligne : <http://www.europsy.org/marc-alain/mort3cimeti%C3%A9res.html> (consulté le 20-3-2013).
- 3- GENET, S., « L'aliénation dans l'enseignement de Jacques Lacan. Introduction à cette opération logique et à ses effets dans la structure du sujet », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 14 | 2008, mis en ligne le 30 mai 2009, art. en ligne : <http://traces.revues.org/383> ; DOI : 10.4000/traces.383. (consulté le 07.09.2013).
- 4- GIFFARD, D., « Jacques Lacan : langage et inconscient », cours en ligne : <http://psychiatrieinfirmerie.free.fr/infirmerie/formation/document/psychologie/langage-inconscient.htm> (consulté le 05-06-2014).
- 5- GUILLEMANT, Ph., « Esprit et conscience », art. en ligne : http://guillemant.net/index.php?cate=articles&part=synchronicite&page=Esprit_et_conscience.htm (consulté le 12.04.2014).

- 6- « Les Cristallisations de la Conscience – Le point central et le processus d’alignement, d’un point de vue individuel et social », 04/2012, art. en ligne : <http://newsoftomorrow.org/actuas/chroniques/les-cristallisations-de-la-conscience-le-point-central-et-le-processus-dalignement-dun-point-de-vue-individuel-et-social> (consulté le 12.05.2014).
- 7- MOREL, M., « Théorie et figures du double : du réactif au réversible », in CONIO, G., *Figures du double dans les littératures européennes*, Suisse, L’Age d’Homme, 2001, p. 24, art. en ligne : https://books.google.fr/books?id=G_oZ7FcaPZEC&pg=PA24&dq=1%E2%80%99univers+de+la+r%C3%A9versibilit%C3%A9+dans+ses+processus+de+distance+en+identification,+de+distance+dans+1%E2%80%99identification&hl=fr&sa=X&ved=0ah_UKEwjAwtvmyqLNAhUIMBoKHhOBscQ6AEIIDA#v=onepage&q=1%E2%80%99univers%20de%20la%20r%C3%A9versibilit%C3%A9%20dans%20ses%20processus%20de%20distance-identification%2C%20de%20distance%20dans%201%E2%80%99identification&f=false (consulté le 14.05.2014).
- 8- « Psychanalyse et maladie mentale », art. en ligne : <http://www.nellyarcan.com/pages/theme-psychanalyse.php> (consulté le 10.02.2014).
- 9- « Psychanalyse : des théories sexuelles machistes et dangereuses », art. en ligne : <http://blogs.lexpress.fr/the-autist/2012/09/10/psychanalyse-des-theories-sexuelles-machistes-et-dangereuses/> (consulté le 11.03.2014).
- 10- RICOEUR, J.-P., « Lacan, l’amour », in *Psychanalyse*, n°10, ERES, 2007, art. en ligne : <https://www.cairn.info/revue-psychanalyse-2007-3-page-5.htm> (consulté le 20.02.2014).
- 11- THEVENIN, N.-E., « De l’aliénation ou les vicissitudes de la jouissance », *Période*, 26 février 2016, art. en ligne : http://revueperiode.net/de-lalienation-ou-les-vicissitudes-de-la-jouissance/#identifier_42_3304 (consulté le 15-05-2016).
- 12- THIBAudeau, L. et al., « L’association », *Psychanalyse*, n°17, 2010, p.63-80, art. en ligne : <https://www.cairn.info/revue-psychanalyse-2010-1-page-63.htm#re1no1> (consulté le 10.05.2013).

C .Espace

- 1- ALONSO ALDAMA, J., « Espace et métalangage : défense du territoire », *Actes sémiotiques* [En ligne], février 2009, n°112, art. en ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2551#ftn1> (consulté le 10.5.2011).
- 2- BENACHOUR, N., « Imaginaire et lisibilité de la ville dans l’écriture littéraire. Penser la ville - approches comparatives », Oct. 2008, Khenchela, Algérie. pp.81, 2009, p.2, art. en ligne : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00380554/file/Microsoft_Word_Imaginaire_et_lisibilite_de_la_ville_dans_l_écriture_littéraire_1_.pdf (consulté le 01.05.2013).

- 3- BOURNEUF, R., « L'organisation de l'espace dans le roman », *Etudes littéraires*, vol.3, n°1, 1970, p. 78, art. En ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/500113ar> (consulté le 23.05.2014).
- 4- DESBOIS, H., « LE CYBERESPACE retour sur un imaginaire géographique », art. en ligne : http://www.carnetsdegeographes.org/carnets_recherches/rech_02_02_Desbois.php (consulté le 21-02-2013).
- 5- LAHAIE, Ch., « Elément de réflexion pour une géocritique des textes littéraires », *Epistimocritique*, janvier 2012, art. en ligne : « <file:///D:/espace/%C3%89pist%C3%A9mocritique%20%20%C3%891%C3%A9ments%20de%20r%C3%A9flexion%20pour%20une%20g%C3%A9ocritique%20des%20genres.htm> ». (Consulté le 20.04.2012).
- 6- SRAMEK, J., « Le rôle de l'espace dans les romans de Marguerite Duras », p. 147, art. en ligne : <https://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjmqDzlObUAhVFhRoKHQ-nAZAQFgghMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.phil.muni.cz%2Fplonedata%2Fwurj%2Ferb%2Fvolumes-01-10%2Fsramek-75.rtf&usg=AFQjCNHDKMV-RbXzmeRzbkCT57N6TKaMfw> (consulté le 05.02.2015).
- 7- VETÖ, M., « L'eidétique de l'espace chez Merleau-Ponty », art. en ligne : <http://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2008-3-page-407.htm>. (Consulté le 12.03.2011).
- 8- WESTPHAL, B., « Pour une approche géocritique des textes littéraires », SFLGC, art. en ligne : http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/westphal.html#_ftnref3 (consulté le 10.05.2015).

E. Sémiotique

- 1- FONTANILLE, J., « Sémiotique et littérature : Essais de méthode », p.2, art. en ligne : http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/BSemiotiquelitteratureintro.pdf (consulté le 19-07-2013).
- 2- NAVARETTE, P.-A., « Espace et tensions de signification : schème spatial et directionnel dans *Le Mont Damion*, d'André Dhôtel », Actes sémiotiques, n°113, 2010, art. en ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/1997> (consulté en 10.02.2013).
- 3- _____, « Sémiotique et sémantique de l'espace dans l'œuvre de Kateb Yassine, Nedjma », art. en ligne : www.revue-texto.net/docannexe/file/2902/nedjma_navarette.pdf (consulté le 15.05.2014).

F. Articles consacré à Nelly Arcan

- 1- « Ambiguïté d'un personnage », art. en ligne : <http://www.nellyarcan.com/pages/ambiguite.php> (consulté le 20.08.2015).

- 2- « De l'impératif de beauté à l'acharnement esthétique », art. en ligne : <http://www.nellyarcan.com/pages/theme-imperatif.php> (consulté le 09.03.2015).
- 3- DUPUIS, G., « Arcanes de Montréal : la métropole dans les romans de Nelly Arcan », *Études littéraires*, vol. 45, n° 2, 2014, p. 27-40, art. en ligne : <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/12870/Dupuis2014.pdf?sequence=1> (consulté le 12.05.2015).
- 4- « L'aliénation de la femme », art. en ligne : <http://www.nellyarcan.com/pages/theme-alienation.php> (consulté le 15.02.2015).
- 5- « Le sexe », art. en ligne : <http://www.nellyarcan.com/pages/theme-sexe.php> (consulté le 01.09.2015).
- 6- « Nelly Arcan- une écriture », art. en ligne : <http://nellyarcan.com/pages/une-ecriture.php> (consulté le 10-01.2015).

G. Articles consacrés à Chloé Delaume

- 1- CORNELIO, D., « Fragmentation des corps et des identités chez Chloé Delaume », art. en ligne : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/viewFile/1479/1411> (consulté le 14.05.2015).

H. Articles consacrés à Salim Bachi

- 1- MECHRI, L. « La figure du dédale dans *Autoportrait avec Grenade* de Salim Bachi », art. en ligne : www.limag.refer.org/new/index.php?inc=texte&action=download&id=181 (consulté le 15.02.2015).

I. Articles à thèmes variés

- 2- AJI H., B. FELIX, A. LARSON et al., « *Mise en œuvre de l'impersonnel* », Presses universitaires de Rennes, 2009, art. en ligne : <http://books.openedition.org/pur/29913#ftn6> (consulté le 15-12-2013).
- 3- « Aliénation mentale », *Wikipedia*, art. en ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Ali%C3%A9nation_mentale (consulté le 13.07.2013).
- 4- ALLET, N., « L'autoportrait », 2005, art. en ligne : <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autoportrait/apinteg.html#ap011000> (consulté le 14.02.2012).
- 5- AUTHIER-REVUZ, J., « Hétérogénéité (s) énonciative (s) », *Langages*, V.19, n°73, 1984, p.98-111, art. en ligne : http://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1984_num_19_73_1167 (consulté le 14-09-2013).

- 6- BARRERE, S., « Romain Gary, si ‘‘ JE est un autre’’ qui est-IL ? », *Loxias44.*, mis en ligne le 15 mars 2014, art. en ligne : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7727>. (Consulté le 10.05.2015).
- 7- BERRY, J.W., « Processus d'acculturation et adaptation », art. en ligne : Perso.wanadoo.fr/chevrel/berry.html (consulté le 10.07.2015)
- 8- BORGHINO, B., « Genre et sexe : quelques éclaircissements », 07.01.1999, disponible sur : <http://www.genreenaction.net/spip.php?page=article37> (consulté le 10-05-2010).
- 9- CHARAUDEAU, P., « La situation de communication comme lieu de conditionnement du surgissement interdiscursif », 2006, art. en ligne : <http://www.patrick-charaudeau.com/La-situation-de-communication.html> [Consulté le 12/08/2014].
- 10-COULANGEON, Ph., « Aliénation », *Sociologie : Les 100 mots de la sociologie*, mis en ligne le 01 janvier 2014, art. en ligne : <http://sociologie.revues.org/2361> (consulté le 27 juillet 2015).
- 11-DEDOMON, C., « Le schème du désordre à l'épreuve des textes romanesques de Marie Darrieussecq », *Loxias*, Loxias 30, mis en ligne le 02 septembre 2010, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6344> (consulté le 12-04-2014).
- 12-DELAIN, P., « Les mots de Jacques Derrida », août 2005, art. en ligne : <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0508281130.html>.(consulté le 14-09-2012).
- 13-DESCARRIES, F., M. MATHIEU et M.-A., ALLARD, « Entre le rose et le bleu: stéréotypes sexuels et construction sociale du féminin et du masculin », Québec, *Conseil du statut de la femme*, 2009, disponible sur : <https://www.csf.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/resume-de-letude-entre-le-rose-et-le-bleu.pdf> (consulté le 15.02.2014).
- 14-DOMMERGES, P., « L'aliénation dans le roman maghrébin contemporain », art. en ligne : http://www.persee.fr/doc/remmm_0035-1474_1974_num_18_1_1290 (consulté le 14.02.2012).
- 15-DUPOND, P., « Le temps. Observation sur la conception kantienne du temps », *Philopsis*, septembre 2012, art. en ligne : « <http://www.philopsis.fr/IMG/pdf/temps-kant-dupond.pdf> ». (Consulté le13.12.2012).
- 16-FILI-TULLON, T., « Identités et écritures contemporaines », *Acta fabula*, vol.7, n°6, Novembre-Décembre2006, art. en ligne : <http://www.fabula.org/revue/document1703.php>, (consulté le 15.10.2012).
- 17-KNIGHT, D.-B., « Cimetières », disponible en ligne : <http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/fr/cimetieres> (consulté le 20-03-2013).

- 18- LEDOUX-BEAUGRAND, E., « Écriture Épidermique. Symptomatologie de la filiation dans *La Démangeaison* de Lorette Nobécourt. », 2004, art. en ligne : https://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%204/eqx4_Ledoux.htm (consulté le 19.03.2014).
- 19- LOVITO, G., « Le mythe du labyrinthe revisité par Eco théoricien et romancier à des fins cognitives et métaphoriques », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 27 | 2013, mis en ligne le 25 juin 2014, art. en ligne : <http://etudesromanes.revues.org/4141> ; DOI : 10.4000/etudesromanes.4141 (consulté le 15.02.2015).
- 20- MARGRI-MOURGUES, V., « L'anaphore rhétorique dans le discours politique. L'exemple de N. Sarkozy », *Semen* [En ligne], 38 | 2015, mis en ligne le 24 avril 2015, disponible sur : <http://semen.revues.org/10319> (consulté le 19.10.2015).
- 21- OLIVERO-ALVAREZ, A., « Les formes contemporaines de l'identité féminine, entre déboires et utopies », *Sciences- Croisées*, n°2-1 :L'identité, art. en ligne : <https://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=7&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwi7r4qVq-SAhWKshQKHUh9BVkQFgg5MAY&url=http%3A%2F%2Fsciences-croisees.com%2FN2-3%2Foliveroalvarez.pdf&usq=AFQjCNF011xT7RXZnplf4ZuixlkcWQKzEg&bvm=bv.150729734,bs.2,d.ZGg>
- 22- « Psychanalyse et malade mentale », art. en ligne : <http://www.nellyarcan.com/pages/theme-psychanalyse.php> (consulté le 24.12.2016).
- 23- RICŒUR, P., « ALIÉNATION », *Encyclopædia Universalis*, art. en ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/alienation/> (consulté le 27 juillet 2015).
- 24- ROSNER, M., « Aliénation, fétichisme, anomie », in *L'homme et la société, Volume 11, n°1, 1969, pp. 81-107.* Art. en ligne : http://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1969_num_11_1_1179 (consulté le 12.04/2014).
- 25- SCHMITT, A., « Cognition et Hybridité. Le lecteur dans la zone grise », *Cahiers de narratologie. Analyse et théorie narrative*, 28/2015, art. en ligne : <https://narratologie.revues.org/7201>(consulté le 14.09.2016).
- 26- SCRIPNIC, G., « Le rôle du cliché intensif dans les textes littéraires », art. En ligne : http://st.ulim.md/download/icfi/publicatii/francpolyphonie2/gabriela_scripnic357.pdf (consulté le 15.04.2007).

J. Mémoires et thèses

➤ Chloé Delaume

- 1- FILLION, V., *L'autofiction expérimentale chez Chloé Delaume dans : La nuit je suis Buffy Summers, Dans ma maison sous terre et Une femme avec personne dedans*, mémoire de maîtrise, Montréal, avril 2015, p.34, disponible sur :

<https://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiamoalitDUAhXCPRoKHcshCRoQFggkMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.archipel.uqam.ca%2F7689%2F1%2FM13879.pdf&usg=AFQjCNG4VARs7HWd11O4d8AxwL6tzwsppg> (consulté le 14.09.2016).

- 2- RACICOT, I., *Stratégie autofictionnelle de Chloé Delaume, étude suivie de ROSE COCHON, autofiction*, mémoire de maîtrise, avril 2014, disponible sur : savoirs.usherbrooke.ca/bitstream/handle/11143/.../Racicot_Isabelle_MA_2014.pdf? (consulté le 15.05.2015).

➤ Nelly Arcan

- 1- BOURASSA-GIRARD, E., *Aliénation, agentivité et ambivalence dans Putain et Folle de Nelly Arcan : Une subjectivité féminine devisée*, Mémoire de maîtrise en études littéraires, Université du Québec à Montréal, mars 2013, p.27, mémoire en ligne : https://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwik8M3hm-HUAhUDmBoKHcO1CAcQFggjMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.archipel.uqam.ca%2F5866%2F1%2FM13247.pdf&usg=AFQjCNGh6Qu7UTBE4X1JaIoozvHfvgRd_Q (consulté le 16.02.2015).

➤ Salim BACHI

- 1- MECHERI, L., *L'écriture de l'Histoire chez Salim Bachi*, thèse de doctorat, Université Paris8 Vincennes- Saint-Denis, 2013, p.26, thèse en ligne : https://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwikuoKhs-TUAhVHVxoKHSfMD7MQFggjMAA&url=http%3A%2F%2F1.static.e-corporus.org%2Fdownload%2Fnotice_file%2F2523673%2FMECHERI.pdf&usg=AFQjCNGn0kbABSSxJj-keBaYQowib1PQ5Q (consulté le 15.02.2015).

➤ Autres

- 1- BIROUK, N., *Les représentations du lecteur réel dans quelque récits de voyage de Michel Butor*, Université Rennes2, thèse soutenue janvier 2012, disponible sur : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-00769292/document> (consulté le 17.06.2014).
- 2- COLONNA, V., *L'Autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*, thèse de doctorat de l'E.H.E.S.S sous la direction de Gérard Genette, 1989, p.46, thèse disponible sur : <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>. (Consulté le 10.5.2007).
- 3- DUMOULIN, G., *Du collage au cut-up (1912-1959). Procédures de collage et formes de transmédiation*, thèse de doctorat, Université de Grenoble, soutenue en 2012, p.14, thèse disponible sur : https://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwj36rGQgd_UAhWFOxQKHRxSAY8QFggpMAE&url=https%3A%2F%2Fhalshs.archives-ouvertes.fr%2Ftel-00943454%2Fdocument&usg=AFQjCNFR05wuDAjTsfk9h07EjPJRcOutg (consulté le 10.02.2014).

- 4- MARTENS, D., *L'invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie*, thèse de doctorat en philosophie et lettres sous la direction du professeur Myriam Wathee-Delmotte, Université catholique de Louvain, mai 2007.
- 5- NAVARETTE, P.-A., *Espace et tensions de signification : toposyntaxe, route et structure du chemin dans le Mont Damion d'André Dhôtel*, Université de Limoges, thèse soutenue en 2013, p.15, disponible sur : epublications.unilim.fr/.../2013/navarette-pierre-antoine/navarette-pierre-antoine.pd (consulté le 12.02.2015).
- 6- VEYSSET, Ph., *Langage, corps Chez LUDWIG BINSWANGER*, Thèse de doctorat, Paris IV, novembre 2008, p.43, disponible en ligne : http://www.academia.edu/3091477/Langage_corps_chez_Ludwig_Binswanger, (consultée le 10-02-2010).

K..Livres

- 1- DHOTEL, A., « *Comment travaillent les écrivains* », cité in CAMUS, A. et R. BOUVET (dirs.), *Topographies romanesques*, PUR, 2011, livre en ligne : https://books.google.fr/books?id=vVFADVL8ADsC&pg=PA105&lpg=PA105&dq=Une+grande+partie+du+travail+consiste+%C3%A0+tracer+des+itin%C3%A9raires+sur+des+cartes+g%C3%A9ographiques+imaginaires.+Si+la+topographie+joue+un+si+grand+r%C3%B4le,+c%E2%80%99est+d%E2%80%99abord+parce+que+j%E2%80%99ai+beau+inventer+des+histoires,+leur+point+de+d%C3%A9part+en+est+toujours+fourni+par+un+lieu+r%C3%A9el+que+je+me+contente+par+la+suite+de+transposer&source=bl&ots=5ClGv13ZaM&sig=T_70puxtPKks1vcSBSPsEUJOkU&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwiTsKzTruTUAhUHXRQKHQqfBHoQ6AEIITAA#v=onepage&q=Une%20grande%20partie%20du%20travail%20consiste%20%C3%A0%20tracer%20des%20itin%C3%A9raires%20sur%20des%20cartes%20g%C3%A9ographiques%20imaginaires.%20Si%20la%20topographie%20joue%20un%20si%20grand%20r%C3%B4le%20c%E2%80%99est%20d%E2%80%99abord%20parce%20que%20j%E2%80%99ai%20beau%20inventer%20des%20histoires%20c%E2%80%99est%20d%E2%80%99a%20part%20en%20est%20toujours%20fourni%20par%20un%20lieu%20r%C3%A9el%20que%20je%20me%20contente%20par%20la%20suite%20de%20transposer&f=false (consulté le 20.02.2015).
- 2- GOUNELLE A. et B. RYMOND, *En chemin avec Paul Tillich*, Münster, Lit Verlag,, 2004, p.58, livre disponible sur : <https://books.google.fr/books?id=h5N9dKRmowEC&pg=PA52&lpg=PA52&dq=l%E2%80%99ali%C3%A9nation+ne+se+confond+pas+avec+d%C3%A9pendance.+Elle+se+produit+quand+la+d%C3%A9pendance+tourne+mal&source=bl&ots=VpYmAq7GRZ&sig=PFCnxaXozcv0v2aDH3haCmNoknU&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwi2ncOy-5zUAhWPSxoKHTNXByYQ6AEIIZAA#v=onepage&q=l%E2%80%99ali%C3%A9nation%20ne%20se%20confond%20pas%20avec%20d%C3%A9pendance.%20Elle%20se%20produit%20quand%20la%20d%C3%A9pendance%20tourne%20mal&f=false> (consulté le 15-06-2012).
- 3- PEROUSE, G.-A.(dir.), *Double et dédoublement en littérature*, disponible en ligne : https://books.google.fr/books?id=SebHsScoOvgC&pg=PA251&lpg=PA251&dq=le+double+et+le+d%C3%A9doublement+en+litt%C3%A9rature&source=bl&ots=2qEh_s1sGF&sig=UcWC7dmySuPQzK7hccrmqLg6rRg&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwiEsoek6TKAhXEwBQKHddzBeQQ6AEILTAC#v=onepage&q=le%20double%20et%20le%20d%C3%A9doublement%20en%20litt%C3%A9rature&f=false (consulté le 11.10.2013).

VIII.8.Dictionnaires

- 1- *Bob*, dictionnaire électronique, disponible sur : <http://www.languefrancaise.net/Bob/24567> (consulté le 21.12.2015).
- 2- *Dictionnaire du CNRTL*, [En ligne]. Disponible sur : <http://www.cnrtl.fr/definition/stéréotype> (consulté le 17.09.2015).

- 3- Dictionnaire Larousse en ligne : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/d%C3%A9pouiller/23885?q=d%C3%A9pouiller#23762> (consulté le 02-01-2014).
- 4- *Reverso Dictionnaire*, dictionnaire électronique en ligne : <http://dictionnaire.reverso.net/francais-definition/arcan> (consulté le 18.02.2015).

VIII.9. Pages web

- 1- « Forêt Racine Labyrinthe — Italo Calvino », in site Labryrinthique, disponible sur : <http://www.labyrinthis.net/2009/04/17/foret-racine-labyrinthe-italo-calvino/> (consulté le 10/07/2014).
- 2- MENARD, V., « *Folle de Nelly Arcan : lorsque l'autofiction rencontre la folie* », disponible sur : <https://scribium.com/veronique-menard/folle-de-nelly-arcan-lorsque-lautofiction-rencontre-la-folie-7dr2nn> (consulté le 06.03.2015).
- 3- NAVARRO, P., « Nelly Arcan, journal intime », septembre 2001, <http://voir.ca/livres/2001/09/05/nelly-arcan-journal-intime/>. (consulté le 05.02.2012).
- 4- « Nelly Arcan -La belle et le dragon », 28 août 2004, disponible sur : <http://www.ledevoir.com/culture/livres/62384/nelly-arcan-la-belle-et-le-dragon> (consulté le 17-12-2012).
- 5- « Nova », définition citée in Wikipédia encyclopédie électronique, disponible sur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Nova> (consulté le 12.03.2014).
- 6- Onomastique du nom Théophile disponible sur : <http://www.tous-les-prenoms.com/prenoms/filles/theophile.html>, (consulté le 10-05-2013).
- 7- « Prénom Nelly pour une fille », disponible sur : <http://www.journaldesfemmes.com/prenoms/nelly/prenom-5239> (consulté le 16.12.2015).
- 8- Signification du prénom Chloé in Encyclopédie électronique Wikipédia, disponible en ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Chlo%C3%A9_Delaume#Romans_et_r.C3.A9cits (consulté le 10.02.2013).
- 9- Site officiel du projet musical Arcan : <http://arcan-music.com/> (consulté le 18.02.2015).

L. Comptes rendus de colloques et commentaires

- 1- CONIO, G (dir.), *Figures du double dans les littératures européennes*, colloque international organisé par le Centre de recherche sur les cultures littéraires européennes, Université de Nancy II, Institut européen de cinéma et d'audiovisuel, 22-24 sept. 1997 [compte rendu], *Revue des études slaves*, 1997 Volume 69, Numéro 4, pp. 671-675, compte rendu disponible sur : http://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1997_num_69_4_6447# (consulté le 20.04.2013).
- 2- DUBUIS, J., « Commentaire de la vidéo Flamel », disponible sur : <http://newsoftomorrow.org/esoterisme/alchimie/jean-dubuis-commentaire-sur-la-voie-de-flamel> (12-04-2014).

M.Entretiens et interviews

1. Nelly Arcan

- 1- ABDELMOUMEN, M., « Liberté, féminité, fatalité », Cyberentretien avec Nelly Arcan, *Spirale*, no 215, 2007, p. 34-37, entretien en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/spirale/2007-n215-spirale1060786/10372ac/> (consulté le 19.06.2014).
- 2- GUY, Ch., « Nelly Arcan : l'amour au temps du collagène », *La Presse*, 25 septembre 2009, disponible sur : <http://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/200909/25/01-905440-nelly-arcan-lamour-au-temps-du-collagene.php> (consulté le 13-6-2012).

1. Chloé Delaume

- 1- FELLOUS, C. « 24h dans la vie de Chloé Delaume », entretien, 9 août 2009, *France Culture*, Émission transcrite par Maryse Legrand, *Fabrique de sens* [en ligne]. [<http://www.fabriquedesens.net/24-h-dans-la-vie-de-Chloe-Delaume>] (13 décembre 2013).
- 2- HAVERCROFT, B., « Le soi est une fiction », 2012, interview avec Chloé Delaume, disponible sur : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx04.12/671> (consulté le 21.05.2014).
- 3- « L'autofiction est le champ d'expérimentation le plus intéressant », Interview avec Chloé Delaume : http://next.liberation.fr/livres/2009/01/13/l-autofiction-est-le-champ-d-experimentations-le-plus-interessant_653136 (consulté le 15.04.2012).
- 4- LEMÉNAGER, G., « Castillon-Delaume : Ni prudes, ni soumises », entretien avec Claire Castillon et Chloé Delaume, *Le Nouvel observateur*, 29 janvier 2012, disponible sur : <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20120118.OBS9095/castillon-delaume-ni-prudes-ni-soumises.html> (consulté le 10-05-2013).
- 5- LORET, E., « Chloé Delaume assassine sa grand-mère », Interview avec Chloé Delaume, janvier 2009, disponible en ligne : http://www.liberation.fr/livres/2009/01/15/la-haine-s-etiole_302727. (Consulté le 10-02-2010).
- 6- MARTINEAU, R., « Les francs-tireurs », entrevue avec Nelly Arcan, *Télé Québec*, 29 septembre 2009, cité in « Le sexe », disponible sur : <http://www.nellyarcn.com/pages/theme-sexe.php> (consulté le 13.05.2014).

2. Salim Bachi

- 1- HANIFI, A., « Entretien avec SALIM BACHI », entretien en ligne : <http://leblogdeahmedhanifi.blogspot.com/2006/12/entretien-avec-salim-bachi.html> (consulté le 10.04.2013).
- 2- JACOB, D., « Salim Bachi : "Je ne crois plus en Algérie" », entretien disponible sur : <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20010125.BIB2646/salim-bachi-je-ne-crois-plus-en-l-039-algerie.html> (consulté le 15-09-2012).
- 3- TEMPLALI, Y., « Je suis un romancier pas un témoin », interview en ligne : http://www.babelmed.net/index.php?option=com_content&view=article&id=2462 (consulté le 10/06/2012).
- 4- VITALI, I., « Shéhérazade ne s'arrête jamais », entretien avec *Salim Bachi*, *Constellations francophones*, Publifarum, n. 7, publié le 20/12/2007, disponible sur : http://publifarum.farum.it/ezone_articles.php?id=61 (consulté le 15/04/2013).

3. Serge Doubrovsky

- 1- CONTAT, M., « Serges Doubrovsky au stade ultime de l'autofiction », février 2011, entretien en ligne : http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/02/03/serge-doubrovsky-au-stade-ultime-de-l-autofiction_1474358_3260.html (consulté le 19.05.2013).
- 2- GRELL, I., « Le travail de la madeleine à l'envers », entretien avec Serge Doubrovsky, 2006, disponible en ligne : https://www.academia.edu/4740267/La_Madeleine_%C3%A0_l'envers_interview_avec_Serge_Doubrovsky_lors_de_la_r%C3%A9dition_en_201 (consulté le 12.09.2014).
- 3- HUGHES, A. Entretien avec Serge Doubrovsky, à l'occasion de la parution de *Laissé pour conte*, en janvier 1999." 2 mai 2003. Université de Birmingham, *Department of French Studies*, disponible sur : <http://www.french.bham.ac.uk/research/sergedou/intervw.htm> (consulté le 10-04-2012).

4. Jaques-Alain Miller

- 1- FRESNEL H., « On aime celui qui répond à notre question : " Qui suis-je ?" », interview avec Jaques-Alain Miller, disponible en ligne : <http://www.psychologies.com/Couple/Vie-de-couple/Amour/Articles-et-Dossiers/Etes-vous-sur-d-aimer/On-aime-celui-qui-repond-a-notre-question-Qui-suis-je> (consulté le 12.05.2014).

N. Conférences

- 7- VALLEE, J., *Conférence à TEDx Bruxelles*, le 22/11/2011, http://www.doublecause.net/index.php?page=Jacques_Vallee.htm (consulté le 12.06.2014).

Table des matières

Introduction générale.....	04
Partie I : L'autofiction : Les stratégies d'un imaginaire hybride.....	15
Introduction.....	16
Chapitre I : L'autofiction : concept, théorie et spécificités.....	17
I.L'autofiction : Emergence et genèse du concept.....	18
I.1. La naissance du concept.....	18
I.2. Autofiction et autofictions.....	20
I.3.Roman autobiographique et autofiction.....	24
II. L'écriture autofictionnelle : spécificités.....	25
II.1.L'autofictionnaliste et le lecteur ou <i>le sujet-lecteur</i>	25
II.2.Le sujet autofictionnel entre narcissisme et altruisme.....	30
II.3. L'écriture autofictionnelle : côté choc et limites.....	32
II.4. L'écriture autofictionnelle : une écriture sur l'écriture.....	35
II.5. L'écriture autofictionnelle : une nouvelle logique du langage.....	41
II.5.a. L'autofiction expérimentale	43
II.5.a.1.L'écriture du laboratoire chez Delaume.....	43
II.5.a.2.Principe de mort et expérimentation de la folie chez Arcan.....	52
II.5.a. 3.L'expérimentation du délire et de l'autoportrait chez Bachi.....	56
Conclusion.....	58
Chapitre II : Au commencement de l'autofiction était.....	60
Introduction.....	61
I.La perte et l'absence/ <i>ab-sens</i>	61
I.1. La perte et l'absence/ <i>ab-sens</i> dans <i>Dans ma maison sous terre</i>	61
I.2.La perte et l'absence/ <i>ab-sens</i> dans <i>Autoportrait avec Grenade</i>	71
I.3. La perte et l'absence/ <i>ab-sens</i> dans <i>Folle</i>	75
I.3.a. Amour ou « (a)mur » chez Arcan, forme d'absence.....	80
II.Le silence du cri/le cri du silence.....	87
II.1. Du « cri pur » au « cri pour ».....	89
III.Le fragment relique et le cheminement du deuil.....	100
Conclusion.....	111

Chapitre III : Ecrire/ décrire l'hybride : Stratégies d'hétérogénéité.....	112
Introduction.....	113
I.Stratégies d'intertextualité, d'interdiscursivité et de transmédialité (intermédialité)	114
I. 1. La pluri-vocalité : voies/voix du chaos.....	116
I 1.1. Du délire au dé-lire de la plurivocalité.....	117
I.1.2.La pluri-vocalité : Le je/jeu des voix.....	126
I.1.3.La plurivocalité : effraction/ implosion de soi.....	135
I.2. Les emprunts : un enrichissement fragmentaire.....	143
I.2.1. Les emprunts scientifiques	143
I.2.2. Les emprunts de langues.....	146
I.3. Le collage : stratégie de rupture discursive.....	147
I.4. Pratiques intertextuelles : citation et allusion.....	154
II. L'écriture du désordre.....	163
III. La déconstruction : une logique de renversement/ neutralisation.....	171
IV.La relation à soi à la lisière du discours différenciel.....	173
Conclusion.....	176
PARTIE II : Stratégies de dislocation/ réappropriation de soi	178
Introduction.....	179
Chapitre I : L'aliénation entre négativité et nécessité	180
I. L'aliénation : définitions.....	181
II. Les phases du processus d'aliénation.....	190
III. Aliénation et dépression.....	191
IV. Les lieux de manifestation de l'aliénation.....	195
IV.1. Le <i>vel</i> aliénant chez Delaume et Bachi.....	195
IV.2. Aliénation et dépossession	199
IV.2.1. Aliénation et corporalité.....	199
IV.2.1.a. Corps et douleur dans <i>Autoportrait avec Grenade</i>	199
IV.2. 1.b. Corps et chosification dans <i>Folle</i>	202
1.Le regard de l'autre et le non accès à soi.....	204
2.Le corps féminin : une icône sexualisée.....	207
3.La féminité : un idéal ou un fardeau ?.....	210

3.a.La beauté.....	219
IV.3.D'autres lieux de manifestation de d'aliénation	225
IV.3.a. Soi-même à travers le regard de l'autre.....	225
1. L'amour.....	225
2. La sexualité	233
IV.3.b. L'identité autofictionnelle aux épreuves de l'autohospitalité	242
1. L'identité légion.....	248
IV.3.c. Le fantastique et l'altérité.....	252
IV.3.d. La patrie.....	255
Conclusion.....	262
Chapitre Chapitre II : L'auto-engendrement à travers la figure du double.....	263
Introduction.....	264
I. Qu'est-ce que l'auto-engendrement ?.....	264
II. Ecriture et auto-engendrement.....	266
III. Les figures du double et du dédoublement	270
III.1. Double réactif et double réversible.....	275
III.1.a. Le double réversible	278
1. Le double-conscience.....	278
1. a. Théophile : le double mystérieux.....	279
1. b. Le grand-père : double-conscience/double-destructeur.....	288
1. c. Le double sosie ou le double maléfique.....	295
2. Clotilde Mélisse : un double littéraire.....	298
III.2.Le double réactif.....	310
III.2.a. Chloé Delaume et Nelly Arcan: le double-pseudonyme.....	310
1. Chloé Delaume : le double-révolte.....	313
2. Nelly Arcan : Un double-forteresse.....	324
Conclusion.....	333

PARTIE III : Stratégies de figuration de soi à travers la textualisation de l'espace.....	335
Introduction.....	336
-Espace et espèces d'espaces.....	338
Chapitre I : le spacieux : espace d'espacement et de tensions	347
I.Qu'est-ce que le spacieux ?.....	348
II. L'autofiction au prisme du spacieux.....	349
II.1. Créateur et créatures.....	350
II.2. Les aléas de l'écriture : entre création et réception.....	353
II.2. a .Le succès et le spectre hideux de la page blanche.....	354
II.3 . La vie et la mort : entre Eros et Thanatos.....	357
II.3.a. Donner la vie et anéantir avec les mots chez Delaume.....	357
II.3.b. Continuer à vivre ou s'ôter la vie chez Arcan.....	359
II.3.c. Quand Eros l'emporte sur Thanatos chez Bachi.....	362
II.4. L'acculturation : espace de tensions.....	363
II.4. a. L'Algérie et la France : les deux revers d'une identité éclatée.....	364
II.4. b. Entre Beyrouth et la France : la quête des origines.....	365
II.5. Le spacieux : lieu de conjectures et d'accusations.....	366
II.6. Quand l'amour se croise avec le destin.....	369
II.7. Le spacieux comme exécutoire des représentations.....	370
II.7.a. Le français du Québec et le français de France : le moi face à l'autre.....	370
II.7.b. L'antagonisme brune/ blonde et l'identité hystérique.....	373
Conclusion.....	376
Chapitre II : L'espace autofictionnel : vue bachelardienne.....	377
Introduction.....	378
I.1. La maison ou le cimetière comme demeure à soi.....	380
I.2. Le cimetière ou la voie labyrinthique vers la quête de soi.....	382
I.3. L'image de la mort au prisme du cimetière : le lieu de l'absence.....	385
I.4. Le cimetière : lieu de rencontre de l'altérité.....	386
II.Le cimetière familial chez Bachi.....	387
III. Le cyberspace : espace de non communication.....	388
IV. La ville : visibilité et imagibilité.....	391
V. Le « thirdspace » : effet de déterritorialisation transgressive.....	406

VI. L'espace du labyrinthe : Quête, conquête et requête.....	410
VII. L'espace intime/ ex-time	421
Conclusion.....	425
Chapitre III : Approche sémiotique de l'espace autofictionnel.....	426
Introduction.....	427
I. La sémiotique : objet et objectifs.....	427
II. Les bases d'une sémiotique littéraire.....	429
III. La sémiotique de l'espace littéraire.....	431
III.1. Configuration spatiale initiale.....	435
III.2. Analyse des connexions.....	443
III.2.a. Isotopie topographique vs isotopie axiologique.....	443
III.2.b. De l'isotopie topographique aux configurations topologiques.....	449
III.3. Analyse des données et tentative de modélisation.....	455
III.3.a. Transformation et dynamisme syntagmatiques.....	455
1. Etude de séquences narratives	455
2. Dynamique et transformation de la séquence initiale.....	461
Conclusion.....	476
Conclusion partielle.....	477
Conclusion générale.....	479
Bibliographie.....	489
Table des matières	512

Résumé

Stratégies autofictionnelles chez certains écrivains contemporains d'ici et d'ailleurs est une étude qui vise à explorer les différentes stratégies mise en œuvre par des autofictionnalistes contemporains dans une optique de dislocation/réappropriation de soi. Notre corpus survole trois imaginaires et aires géographique différentes : *Dans ma maison sous terre* de Chloé Delaume (auteure française), *Folle* de Nelly Arcan (auteure canadienne) et *Autoportrait avec Grenade* de Salim Bachi (auteur algérien).

Notre intérêt est de montrer que l'écriture autofictionnelle est une écriture anamnétique et analytique qui fait appel à différentes stratégies pour instaurer une constante déconstruction/construction de l'hétérogénéité au sein d'un univers hybride. Pour ce faire, trois moments sont important dans notre analyse : d'abord approcher l'autofiction en tant qu'écriture expérimentale avec la notion de déconstruction tout en examinant le rapport du Je avec l'Autre, ensuite explorer les stratégies de l'écriture analytique avec les deux notions d'aliénation et d'auto-engendrement, la psychanalyse est alors un outil incontournable ; et enfin suivre comment se construit/déconstruit la figuration de soi à travers les différents espaces qui se présentent dans les trois textes. Ce dernier élément nécessite une approche plurielle qui se définit à la croisée de plusieurs disciplines : phénoménologie, géocritique, philocritique et urbanisme.

Mots clés : Autofiction, déconstruction, aliénation, auto-engendrement, spacieux, écriture anamnétique.

Abstract

Auto fictional strategies by some contemporary writers from here and there are considered as studies that aim to explore the different strategies implemented by contemporary autofictionalists in a perspective of dislocation / reappropriation of self. Our corpus treats three imaginaries of different geographical areas:

In our home underground, Chloé Delaume (French author), *Folle* de Nelly Arcan (Canadian author) and *Self-portrait with Grenade* by Salim Bachi (Algerian author).

Our interest is to show that autofictional writing is an anamnestic and analytical writing that uses different strategies to establish a constant deconstruction / construction of heterogeneity within a hybrid universe. To do this, three moments are important in our analysis: first, to approach autofiction as experimental writing with the notion of deconstruction while examining the relation between the I and the Other; then, to explore the strategies of the analytic writing within the notions of alienation and self-generation, psychoanalysis is then an unavoidable tool; and finally, to show how to construct / deconstruct the figuration of oneself through the different spaces that appear in the three texts. This last element requires a pluralist approach which is defined at the crossroads of several disciplines: phenomenology, geo- criticism, philo- criticism and urbanism.

Keywords: Autofiction, deconstruction, alienation, self-engendering, spacious, anamnestic writing.

ملخص

"إستراتيجيات التخيل الذاتي عند بعض الكتاب المعاصرين المفر نسين من هنا وهناك" هي دراسة لاستكشاف الإستراتيجيات المختلفة التي يطبقها بعض الكتاب المعاصرين المختصين في التخيل الذاتي بهدف التفكير واستيعاب الذات. أنموذجنا يتضمن ثلاثة كتاب من ثقافات مختلفة و من جغرافيات متباعدة :

و (كاتبة كندية) نelly Arcan لى *Folle*, (كاتبة فرنسية) Chloé Delaume لى *Dans ma maison sous terre* و (كاتب جزائري) Salim Bachi لى *Autoportrait avec Grenade*.

هدفنا هو اظهار أن كتابة التخيل الذاتي هي كتابة ادكارية و تحليلية والتي تعتمد على تقنية تفكيك و بناء الهيكل الغير متجانس في النص. دراستنا تعتمد على ثلاث مراحل أساسية : الأولى تتمثل في إعادة النظر في النظريات المختلفة التي تناولت ماهية التخيل الذاتي ثم دراسته ككتابة تجريبية تظهر علاقة الأنا مع الآخر. ثانيا دراسة إستراتيجيات انجاب النفس و الاستلاب (الاعتراب) كإستراتيجيتان أساسيتان في الكتابة التحليلية بعد التحليل النفسي في هذه المرحلة أداة أساسية، وأخيرا تتبع عملية بناء و هدم الذات من خلال استيعاب مختلف الفضاءات المتاحة في النص و لكي تتمكن من ذلك سنستعمل تركيب جماعي للتحليل: علم الظواهر 'نقد المحيط' النقد الفلسفي 'والعمران..

الكلمات المفتاحية : التخيل الذاتي 'التفكيك' استلاب (الاعتراب) 'إنجاب النفس' الفضاء و الكتابة الادكارية.

