

FANTASTIQUE CONTEMPORAIN : UNE ESTHETIQUE DU DERAILLEMENT

by

AICHA ENNACIRI

Licence d'anglais, Université François Rabelais, Tours, 1995

Maîtrise de FLE, Paris III, Sorbonne Nouvelle, 2000

M.A, University of Texas at Austin, 2003

A thesis submitted to the

Faculty of the Graduate School of the

University of Colorado in partial fulfillment

of the requirement for the degree of

Doctor of Philosophy

Department of French and Italian

2015

This thesis entitled:
Fantastique contemporain : Une esthétique du déraillement
Written by Aïcha Ennaciri
Has been approved by the Department of French and Italian

Warren Motte
(chair)

Elisabeth Arnould-Blomfield
(co-chair)

Date _____

The final copy of this thesis has been examined by the signatures, and we find that both the content and the form meet acceptable presentation standards of scholarly work in the above mentioned discipline.

Ennaciri, Aïcha (PhD, French Literature)

Fantastique contemporain : Une esthétique du déraillement

Thesis directed by Professors Elisabeth Arnould-Bloomfield and Warren Motte

Scholars have long associated the word *fantastique* in literature with Todorov's theory. He defines it as a speculative moment in a realistic world, when the reader is confronted with the impossibility of making a decision as to what truly happened. Through his notion of "hesitation", Todorov gives birth to the fantastic as a genre. I argue, however, that Todorov's definition did not survive the passage of time and posit that, conceptualizing the fantastic as a morpheme whose specificities vary according to the times, offers more accurate engagement with the texts. Starting from this premise, I assert that contemporary fantastic literature is best discovered in discussions of dysfunctional divergences directly emanating from an aesthetic of derailment. My dissertation analyzes the ways in which authors as diverse as Marie NDiaye, Marie Darrieussecq, Maryse Condé and Jean Echenoz each wrote novels reflecting and showcasing the nature and effects of the notion of derailment, to express the peculiarities of their time within their specific geography.

In my thesis, I achieve two aims. First, I revise our understanding of the literature of the fantastic. I reconsider the theories of the fantastic across the last six decades, beginning with Pierre George Castex's anthology of the fantastic in 1951 to Roger Bozzetto's treatment of the genre in 2012. Bounding this theoretical landscape, I map the route of "doubt", from 1772, when Jacques Cazotte introduces it as a narrative novelty that will inspire Hoffman, Gautier, Nodier

and others, to 1970, when it is the starting point with which Todorov formulates his "hesitation". Connecting neglected scholarship that interpreted "doubt" as a tool of resistance against the ambient positivism of the Enlightenment (Castex), with a forgotten interpretation that explains the use of the fantastic by nineteenth century European writers as a means to express their fears brought in by the French revolution(s) (José Monleón), I expose the aesthetic of the fantastic as being time sensitive.

Second, based on the novels I analyze in my thesis, I assert that the aesthetic of derailment is at the core of the fantastic and simultaneously addresses the nature of the fantastic and its effects in the diegesis. The fantastic portrays a world that is unstable and unreliable, on the verge of faltering from its usual trajectory of concordance. Elemental is the notion of derailment, shaping the world through divergent interactions and creating a space that does not work according to our understanding of the norm. Using this narrative line, the contemporary fantastic novel raises questions pertaining to (uneasy) human interactions or lack thereof, raising questions on community, belonging, gender, social politics and the individual.

To characterize and study the different *écritures* of the fantastic, I advance four paradigms of the notion of derailment that exemplify each author's poetics: dissonance, absence, clinamen and hybridization. I devote one chapter to each author. Starting with Marie NDiaye's work of fiction spanning from *La femme changée en bûche* (1989) to *Trois femmes puissantes* (2009), I show how the author builds a world of fiction based on a strategy of dissonance between her characters and their environment, to create a "derailed" world where acts of rectifications drive the narrative. Through the close reading of Marie Darrieussecq's triptych *Truismes* (1996), *Naissance des fantômes* (1998) and *Le mal de mer* (2001), I establish that the writer's innovation on her obsessive theme of absence is to materialize it in her work as a

deficiency that destabilizes the characters' well-being through the use of metamorphosis and ghosts. In my third chapter, I examine Jean Echenoz's ninth novel *Au piano* (2003) through the lens of the *clinamen*. I interpret Echenoz's sudden directional move to the realm of the fantastic as a Lucretian swerve that enables him to accomplish two things: derail his main character's ritualized life, and shift him into a parallel dehumanized urban purgatory that is stripped of supernatural regalia. By doing so, Echenoz creates what Sartre calls a "humanized fantastic", whereby man is the derailed phenomenon to observe and reflect upon. In my last chapter, Condé's inspired Caribbean twist of the myth of Frankenstein's monster, *Célanire coupé* (2000), I show that the novel uses hybridization as a manifest of derailment against the background of a Caribbean setting in which magic is part of the culture. I analyze the hybridization that is being created in the novel between what the Caribbean setting dictates and what the use of the fantastic allows, as a malleable thread that links European fantastic of the past (the myth of Frankenstein) with its future global expression.

J'aimerais exprimer toute ma gratitude à Elisabeth Arnould-Bloomfield et à Warren Motte pour l'exigence de leurs lectures et leurs chaleureux encouragements. Je remercie Warren Motte de m'avoir fait découvrir, entre autres, l'intrigant texte de *La Sorcière* de Marie NDiaye grâce auquel, pour moi, l'intérêt pour la littérature contemporaine a commencé. Je remercie Elisabeth Arnould-Bloomfield de m'avoir aidé à mieux formuler certains concepts en posant les bonnes questions.

Je veux également exprimer toute ma gratitude à tous les membres de mon comité, à Chris Braider et Andrew Cowell dont les classes ainsi que les vives discussions ont aussi contribué, indirectement, à enrichir ma réflexion durant ce travail de thèse. Un chaleureux merci à Masano Yamashita pour ces précieux encouragements.

Aussi, je remercie vivement Alexandra Wettlaufer pour son indémontable confiance et sa générosité.

Et enfin, je dédie ce travail à ma famille des deux côtés de la Méditerranée et au-delà de l'océan Atlantique.

Je remercie les éditeurs de *French Forum* de m'avoir permis d'inclure dans cette thèse mon essai "Dissonante Marie NDiaye". *French Forum*. 39.1 (2014) : 113-126. L'essai, avec quelques légères modifications, constitue le chapitre II.

CONTENTS

I-	Introduction	1
II-	Dissonante Marie NDiaye	33
III-	L'écrire au fantastique: l'absence chez Marie Darrieussecq	53
IV-	Clinamen et fantastique dans <i>Au piano</i> de Jean Echenoz	96
V-	Hybridation fantastique dans <i>Célanire cou coupé</i> de Maryse Condé.....	134
VI-	Conclusion : de l'hésitation au déraillement	178
VII-	Bibliographie	188

Chapitre I

Introduction

"La psychanalyse a remplacé et par-là même a rendu inutile la littérature fantastique" (168). Ainsi se conclut l'importante *Introduction à la littérature fantastique* (1970) de Tzvetan Todorov. Après avoir érigé le fantastique au rang de littérature à part entière, Todorov prophétise sa mort, achevant ainsi de démarquer les frontières d'un genre dont il a construit le nexus autour du fameux "moment d'hésitation".

Cette affirmation du théoricien du fantastique s'appuie sur un processus d'exclusion. À savoir, toute oeuvre où le surnaturel n'engendre chez le personnage ou lecteur ni doute, ni hésitation ne peut prétendre faire partie du *genre* fantastique. Soucieux de fixer dans le temps et l'espace cette esthétique marquée par l'hétérogénéité, Todorov la circonscrit en genre autour d'une époque, celle du XIXème siècle, et d'un espace géographique, celui de la France hexagonale.

L'acte de délimiter une esthétique pour espérer la contenir ne porte-t-il pas en soi un échec ? Après tout, la qualification d'une production littéraire en genre résiste mal au passage du temps et doit faire face aux débats consécutifs sur la validité de ses frontières. Car comme le souligne Stephen Owen, "genre is a discourse of total order, where everything has its place; [...] Only history reminds us how contingent any particular identification actually is" (1393). Et l'Histoire nous a, en effet, montré la contingence d'un tel discours ; discours nourri par le désir

de délimiter une littérature dont l'une des particularités premières est de remettre en question les limites (vraisemblable/invraisemblable, vie/mort, animé/inanimé, animal/humain etc.).

Ainsi posé, le genre et peut-être plus encore le genre fantastique voit ses délimitations remises en cause et se trouve être l'objet de débat et d'opinions divergentes. Owen insiste sur la subjectivité attachée à la mise en place du genre : "the politics of genre is intensely territorial, and the hinterlands of a genre are often contested territory." (1392). Le "genre" fantastique fait naître un désir de réinscriptions chez les critiques littéraires tant ses délimitations ignorent, forcément, les productions à posteriori. Ces productions sont inscrites en marge de l'espace littéraire traditionnel de leur époque, et apparaissent comme des écritures dont l'un des fondements est de remettre en cause les limites conventionnelles dans un élan d'innovation littéraire.

Par ailleurs, les oeuvres fantastiques n'ont nullement disparu après l'avènement de la psychanalyse. En fait, il serait réducteur de penser que le fantastique se faisait le vecteur de l'inconscient de manière exclusive. Et quand bien même il le serait, la naissance de la psychanalyse en tant que science humaine n'équivaut pas à la disparition de toute une littérature arborant son goût pour le surnaturel, l'invraisemblable et l'incongru. Soutenir une telle idée réduirait ainsi toute une littérature à un conduit utilitaire, à une arène de défoulement. En fait, je rejoins Sharon Wood lorsqu'elle affirme que "rather than make the fantastic redundant [psychoanalysis] actually extended its range" (358).

Même s'il est communément accepté que l'âge d'or de la littérature fantastique se situe au XIXème siècle, il serait erroné de penser que ce siècle-là en détient l'exclusivité. Le fantastique n'a pas disparu avec une époque, il s'est transformé de façon continue, que ce soit dans le roman populaire ou celui dit "élitaire". Pour éviter de nourrir le débat peu fructueux sur

les "belles lettres" et les "moins belles", j'emprunterai la formule de Warren Motte. Celui-ci introduit le terme de "roman critique". Il entend par "roman critique" un roman conçu "in a critical perspective, which invites the reader (either openly or more subtly) to engage with it in a critical fashion" (2007, 50). Ce sont quatre "romans critiques" et leur utilisation du fantastique qui m'intéressent ici.

Le fantastique comme tout autre pan de la littérature (pensons au "policier" par exemple) se régénère et se réinvente pour se parer constamment de nouveaux habits. Il s'agira pour nous d'en montrer la fabrique et les couleurs. Fabrique et couleurs que quatre auteurs contemporains - Marie NDiaye, Marie Darrieussecq, Maryse Condé et Jean Echenoz- ont choisi d'arborer, chacun se prévalant d'un tissage particulier, d'une écriture particulière. En faisant le choix du fantastique, les écrivains cités plus haut se donnent la possibilité de dépasser les limites communément établies et de jouer des conventions pour poser la littérature comme le lieu du tout possible, le lieu de la création et de la monstration par excellence, et ceci à des fins esthétiques ou politiques et sociales. Ces traversées de frontières se concrétisent à travers des procédés et des finalités particuliers à chacun de ces écrivains contemporains. Mon étude s'attachera à en montrer la diversité.

Ce travail propose d'une part de rendre compte d'une production marginale dans le paysage littéraire contemporain, marginale non pas tant par le choix des auteurs, qui sont des romanciers célèbres dans le paysage littéraire, mais par le choix délibéré de ces derniers d'incorporer l'outil fantastique dans leurs narrations. Aucun d'entre eux n'utilise le fantastique de manière constante dans son oeuvre. C'est un choix sporadique pour certains (Echenoz, Condé) ou plus confirmé pour d'autres (NDiaye, Darrieussecq). Quelle qu'en soit la fréquence, il n'est jamais exclusif ; d'où l'intérêt de se pencher sur ces choix délibérés.

Ces productions sont rares dans le paysage littéraire actuel et n'ont, à ce jour, pas été rassemblées et étudiées à travers l'angle d'approche qu'est le fantastique. Serait-ce à cause de la difficulté qui existe à lier ces approches à un corpus contemporain incapable de se reconnaître complètement dans l'arsenal théorique du fantastique ? C'est une possibilité. Je crois que la difficulté réside dans le fait que le fantastique est, depuis Todorov, synonyme d'une certaine production littéraire, d'une certaine esthétique du fantastique. Cette esthétique du fantastique n'est pas morte avec une époque mais elle reste peu encline à adopter différentes écritures du fantastique principalement à cause de ses délimitations trop spécifiques à une époque et à la production littéraire qui en est née. Ce que j'avance pour valider le terme fantastique pour les textes contemporain—qui par ailleurs n'annihile en aucune façon la théorie de Todorov—est la possibilité de penser le fantastique suivant l'époque qui l'a engendré et de proposer de conceptualiser le projet fantastique comme allant au-delà d'une construction narrative qui prône l'oscillation.

Dans le contexte contemporain, ces textes apparaissent comme des écritures qui contestent le conventionnel, secouent et meuvent les frontières communément établies (le réel ? le vraisemblable ? le commun ? ou même le genre (Condé)) de manière à exhiber les dysfonctionnements et malaises de notre époque, et soulever des questions identitaires, sociales et esthétiques.

Avant de faire état de la diversité des écritures romanesques des textes dans le cours de cette étude ; et avant d'avancer la notion de "déraillement" qui, à mon sens, est déterminante dans la formulation d'un fantastique contemporain, dans le sens où elle représente l'équation définitoire intrinsèque à l'esthétique fantastique des textes qui m'intéressent ; il importe de s'attarder sur le terme même de "fantastique".

L'acte entrepris par les critiques de délimiter le fantastique est né d'un désir ; celui de "saisir" une production écrite en posant des frontières à une littérature qui se veut "libre". Libre de toute convention du vraisemblable et qui fait fi des limites du raisonnable, des lois "naturelles" de ce monde et des frontières spatiales et temporelles : l'espace et le temps deviennent dans le fantastique des entités poreuses et malléables et de ce fait, indéfinies.

Pierre Georges Castex, Roger Caillois, Tzvetan Todorov, Rosemary Jackson et plus récemment Hélène Brown analysent chacun ce phénomène littéraire dont ils situent tous "l'âge d'or" au XIXème siècle. Tous prennent comme point de départ "l'affect" produit chez le lecteur et/ou le personnage: ils prennent en compte de façon explicite (Todorov, Brown, Caillois, Castex) ou implicite (Jackson) le "sentiment" créé par cette esthétique fantastique. Ils s'accordent ainsi pour placer cette esthétique dans une réalité quotidienne reconnaissable par tous et qui serait "perturbée" par une manifestation invraisemblable.

Si Castex en 1951 a écrit sur le fantastique français, c'était pour rendre visible cette esthétique principalement tenue pour allemande. Son but premier n'était pas de définir mais de rendre compte d'un riche corpus français et d'en trouver l'origine, le point de départ. Le fantastique serait né en réaction au positivisme des Lumières et à l'accroissement de l'intérêt pour les "croyances" alternatives (Swedenborg, Mesmer). Il place le début du fantastique à la publication d'un texte français précédant Hoffman et dont celui-ci se serait inspiré. En 1772, au coeur de la rhétorique ambiante du raisonnable, Cazotte publie *Le Diable amoureux*. L'auteur ne crée pas de nouveauté en introduisant des éléments surnaturels dans son récit mais en incorporant des éléments du "doute". Ni le personnage-narrateur, ni le lecteur ne pourront accéder à une

réponse qui les satisfasse. Les questionnements vont bon train et "la vérité" sera toujours différée mais jamais atteinte : le doute est l'élément novateur de Cazotte. Hoffman, Nodier, Nerval, Gautier et d'autres s'en inspireront.

Pour faire face à la difficulté qu'il y a à cerner cette esthétique, Caillois choisit de définir celle-ci de façon comparative. Ainsi, il met en évidence le fantastique en le différenciant du "merveilleux" :

le féerique est un univers merveilleux qui s'oppose au monde réel sans en détruire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel (67)

Pour lui, les "prodiges" de la féerie traduisent "les souhaits simples [...] dictés par les infirmités de la condition humaine" (17). Il affirme qu'on ne peut rêver de "tapis volant" qu'en l'absence de l'objet volant réel : "l'avion". "Le manque" serait le vecteur créateur du merveilleux (18). Ceci l'incite à placer la fin du féerique (et le début du fantastique) au moment de l'amélioration des conditions de vie et des avancés scientifiques, des progrès industriels. A partir du moment où l'avion apparaîtrait, "il éclipse le rêve du tapis volant" (18).

La création du féerique est définie de façon double : d'une part elle pallie aux manques vécus (la pauvreté, la famine, l'injustice sociale etc.) et d'autre part, elle met en exergue ces "infirmités de la condition humaine".

A travers un langage poétique, Caillois affirme qu'en même temps que "la science [...] modifie la condition humaine, [...] elle en rend les frontières plus nettes et les fait reconnaître

infranchissables" (18). Car avec les progrès scientifiques naît l'incrédulité : le tapis volant n'a plus de raison d'être et la magie est exclue et tenue pour "impossible". Ainsi, d'après Caillois, avec les avancées scientifiques s'acquière une conscience des limites de la connaissance ; et de ces "limites" surgit une inquiétude qui n'en paraît que plus redoutable parce qu'indomptable. Pour qu'il y ait ce sentiment de "violation" du monde réel, il faut se déclarer sceptique et procéder à une séparation entre le "naturel" c'est-à-dire le possible et le "surnaturel" c'est à dire ce qui relève de "l'impossible". Avec une conscience des frontières du possible et de l'impossible apparaît la notion de "rupture", de "violation", "d'irruption des forces maléfiques dans l'univers domestique qui les exclut" (19).

Partant du postulat que le réel est une entité délimitée, un monde reconnaissable en forme de bloc fermé, cette fracture du réel par un élément invraisemblable est un point de départ pour toutes les tentatives de définition du fantastique. Cet élément devient alors une donnée implicite, jamais remise en cause et, de fait intrinsèque à la notion du "fantastique". L'autre point indiqué par Castex et Caillois et structuré par Todorov est l'effet que produit cet élément "perturbateur" sur les personnages et lecteurs. La naissance du fantastique telle qu'elle a été datée par Castex vient de la nature de la nouvelle de Cazotte, de son choix de déstabiliser les données jusqu'ici établies, et d'introduire le doute comme élément central à la lecture du fantastique. Ora Avni explique que

the novelty of the fantastic lies not in the content or message of the story, but in the attitude toward storytelling that it forces on the reader : it does not ask "what happened ?" but exploits the very need inherent in reading to know what "really" happened (1994, 677)

C'est sur ce déplacement de lecture formulé succinctement par Castex et Caillois que Todorov en 1970 construira son approche structurale du fantastique. Sur cette même base et avec un corpus dix-neuviémiste défini, il élèvera le fantastique au rang de genre.

La nouveauté apportée par Todorov n'est pas l'élément du "doute" (qu'il appellera "l'hésitation") déjà formulé par Castex et Caillois, mais l'élaboration de ce que la majorité de ceux qui suivront appelleront "le genre fantastique". En ce sens, Todorov est le critique que questionneront les chercheurs lors de leurs démarches de définition du fantastique. Jusqu'à aujourd'hui même, *L'Introduction à la littérature fantastique* de Todorov est le point de départ à partir duquel les critiques du fantastique formulent tout développement et toute affirmation ou contestation.

Todorov, à l'instar de Caillois, construira sa définition de façon "comparative". Il partira, quant à lui, non pas de l'attitude de "l'être humain" face au monde mais de l'attitude du lecteur face à l'ouverture lectorale créée par le texte fantastique. A partir d'une approche qui se veut démarcative/ typologique et en s'appuyant sur la conviction qu'il y a un système narratif sous-jacent qui construit le texte littéraire, Todorov présente le "fantastique" comme étant régi autour de ce qu'on pourrait appeler "un centre", celui de "l'hésitation". A partir de cette prémisse, Todorov élabore le genre fantastique.

En effet, de manière différentielle, il place le fantastique à un moment de lecture : celui où le lecteur hésite dans son interprétation face aux événements surnaturels : c'est dans ce moment d'hésitation que se réalise le genre fantastique. Si le lecteur se prend à avancer des hypothèses et à basculer dans l'interprétatif, c'est-à-dire dans l'élucidation, alors, le fantastique n'a plus lieu d'être. Il explique :

Le fantastique [...] ne dure que le temps d'une hésitation : hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la 'réalité' [...] A la fin de l'histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend une décision et par là-même sort du fantastique. S'il décide que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d'expliquer les phénomènes décrits, [alors] l'œuvre relève d'un autre genre : l'étrange. Si, au contraire, il décide qu'on doit admettre de nouvelles lois de la nature par lesquelles le phénomène peut être expliqué [alors] nous entrons dans le genre du merveilleux (46)

A travers un champ lexical précis (voir l'utilisation des verbes de mouvement "sortir, entrer") qui implique une vision séparatiste et géographiquement établie des notions du fantastique, de l'étrange et du merveilleux, l'auteur présente sa définition. Il est ironique de constater que mu par le souci de mettre en ordre et d'élaborer un système qui permettrait de contenir et d'aborder une littérature difficile à cerner de par sa nature composite, Todorov ait érigé un "genre" sur un moment de lecture, autrement dit sur du spéculatif, de l'hypothétique et non sur de l'interprétatif, du déchiffrable. Ceci à mon sens, ne fait que refléter la difficulté de circonscrire le fantastique de façon permanente tant il est malléable, évanescent et multiforme. Là se situeraient sans doute les failles sous-jacentes à l'élaboration d'un système strictement typologique.

En un sens, même après Todorov, le fantastique demeure au rang de l'abstrait puisqu'il se situe à un instant de lecture où le lecteur est mis face à ses limites, et où sa lecture est prise dans un mouvement de différence. C'est un instant de lecture qui se fige dans l'incertain et se refuse à

toute finitude donc à toute définition totalisante. C'est en tout cas, paradoxalement ce qui semble transparaître de "l'hésitation" de Todorov.

Ayant conscience que la nature du fantastique s'inscrit dans la liberté illimitée de mouvement et se caractérise par cette capacité à enfreindre les limites établies, une question s'impose : peut-on de façon satisfaisante formuler un genre sur "un moment de lecture dubitatif" ? Formuler un genre, c'est essayer de pourvoir une esthétique à une unité qui serait ici centrée sur "l'hésitation"/ "l'indécision". Avec une telle définition, l'exclusion de certains textes est à prévoir.

En même temps, il semble que ce travail de délimitation trahit un désir de "fixer" dans le temps et l'espace une esthétique dont la nature et l'expression sont malléables à volonté. L'acte de mise à mort du fantastique par Todorov obéirait-il au désir - lui-même peut-être esclave d'une méthodologie- de circonscrire, d'amadouer cette esthétique ? Avec l'avènement de la psychanalyse, nous dit-il, le fantastique n'a plus lieu d'être (168). Car d'après Todorov, la psychanalyse de Freud a exposé les névroses retranscrites à travers les "diables, doubles et folies" de la littérature fantastique du XIXème. Or, nous savons que tel n'est pas le cas : citons pour exemple Claude Seignolle (1917-) (*La Malvenue*, 1952 ; *Le Diable en sabot*, 1959) ou Jean Ray (1887-1964) (*Malpertuis*, 1943 ; *La Cité de l'indicible peur*, 1943). Ces deux écrivains ont produit exclusivement des oeuvres fantastiques, mais on pourrait également citer Julien Green¹ (1900-1998) ou Michel Tournier² (1924-) dont l'utilisation du fantastique est plus occasionnelle.

Le travail de Todorov avec toutes ses limites reste -faut-il le rappeler- le premier travail de "défrichage" du texte fantastique. C'est son "introduction" qui a véritablement fait naître un intérêt particulier pour cette esthétique.

Sans invalider la possibilité d'un "genre" fantastique en soi, Hélène Brown affirme que "le fantastique ne peut être contenu dans une formule semblable à celle qui définit la tragédie ou le sonnet" (2), critiquant ainsi tacitement la formule de Todorov pour proposer une direction de lecture qu'elle pense être "plus fiable" (2). Dans son étude *L'Effet fantastique ou la mise en jeu du sujet* (1996), Brown tente à son tour de cerner le fantastique et propose de le délimiter autour de "l'effet" que celui-ci produit sur le lecteur. Car Brown se refuse à toute tentative de définition puisque, elle insiste, "le fantastique ne se peut définir" (9).

Fondamentalement proche de ses prédécesseurs (Caillois, Castex, Todorov) puisqu'il s'agit de partir de "l'affect", l'étude de Brown tente de "disséquer" les effets du fantastique sur le lecteur. Il faut noter qu'elle considère "l'effet fantastique" comme étant une caractéristique inhérente à cette littérature. Outre la possibilité du renvoi à la mécanique du texte, "l'effet fantastique", c'est-à-dire la peur, le malaise, la fascination ou l'embarras a des conséquences sur le plan émotionnel du lecteur tant il pose "la question de l'être" (4). Brown part des notions "d'interruption" ou "d'immobilisation" (la peur paralyse, par exemple) créées par les choix narratifs de l'auteur pour construire sa thèse autour des notions "d'addition" et "de soustraction" comme stratégie employée au sein des textes fantastiques. Elle insiste sur la composition langagière du texte comme étant formée de "voile" et de "révélation". Les stratégies employées par les auteurs et les thèmes qui s'y développent incitent Brown à incorporer la dimension du jeu comme intrinsèque à la fabrication du texte fantastique, car le but premier de celui-ci est de produire un/des effets sur le lecteur.

En un sens, Brown est proche de Todorov car elle reste dans une approche orientée vers le lecteur. Le fantastique serait destiné principalement sinon exclusivement à interagir avec le lecteur pour engendrer un effet sur lui. Cet effet rend possible une étude du texte dans ces

manifestations thématiques et formelles "d'excès ou de perte". Ceci permet, d'après Brown, de faire valoir le ludique dans le fantastique. Un des exemples qu'elle choisit est celui de *La Peau de Chagrin* de Balzac où Raphaël, le héros du roman, après une tentative de suicide ratée, est prêt à jouer de sa vie une nouvelle fois en acceptant les modalités "magiques" offertes par "la peau de chagrin". Ces modalités : à chaque "addition" / souhait exaucé, la vie de Raphaël se raccourcit. Chaque "excès" est suivi d'une "perte".

L'intérêt de cette étude réside dans son développement de l'approche "stratégique" suivi par le texte fantastique. Elle montre les artifices à l'oeuvre, artifices dont dépend l'effet, celui-ci étant directement subordonné aux réglages et machinations employés par le texte. Cependant, cette étude n'en reste pas moins difficile à appliquer dans son ensemble puisque "l'effet" est une notion par nature instable. L'effet est intimement lié à la subjectivité, au bagage lectoral et culturel du lecteur et peut bien entendu prendre différentes formes. Il peut également être inexistant dans certains textes. Pourrait-on concevoir qu'un texte puisse dépasser ce modèle où "engendrer un certain effet sur le lecteur" ne soit pas le but escompté. L'expérience du lecteur d'aujourd'hui face aux "romans critiques" qui nous intéressent ne se fera pas sous le signe de la peur ou de l'embarras car l'objet -me semble-il- du fantastique contemporain se situerait ailleurs que dans le phénoménologique et le sensationnel.

Il n'est pas question ici de réduire la littérature fantastique du XIX^{ème} siècle à une littérature dont le seul but se résumerait au sensationnel mais une grande partie des productions se trouverait –si ce n'est exclusivement au moins en partie-- dans cette catégorie où le spectaculaire et l'exceptionnel forment les rouages de la narration pour arriver à émouvoir le lecteur le plus sceptique. Ceci, et il est important de le signaler, est sans doute dû au fait qu'il

s'agit en grande majorité de nouvelles, d'histoires courtes. Car enfin, il est nécessaire de prendre en compte le corpus par et sur lequel ces études se sont construites et façonnées.

Ces études se basent toutes sur un corpus dix-neuviémiste, définissant ainsi une approche à une littérature spécifiquement inscrite dans une réalité temporelle et culturelle précise : celle de la France hexagonale du dix-neuvième siècle. Une question se pose d'emblée : comment aborder le fantastique dans le corpus qui est le nôtre ? C'est une question à laquelle je tenterai de répondre en strates.

Le comparatiste Bozzetto, seul critique, à ma connaissance, qui inclut un corpus du XXème ne propose pas de nouvelle approche à proprement parler et n'offre pas de nouvelle définition. Son travail veut rendre visible certains paradoxes propres à cette littérature et ceci au-delà des frontières. Pour lui, le fantastique se doit d'être inclusif : il comprend le réalisme magique³ par exemple mais différencie les "pays de culture émergente" des autres qui offrent, ce qu'il appelle, "des modèles universels" (34). Pour justifier l'utilisation quasi-constante du réalisme magique chez les auteurs de "culture émergente", Bozzetto en fait un choix politique.

Il explique que le trait essentiel de ces pays de "culture émergente" est de "se défaire des codes narratifs et idéologiques véhiculés par les récits présentés comme des modèles et des patterns universels pour la raison simple que leur expérience de la vie ne rentre dans ces codes préexistants que pour s'y étioiler" (300). Car enfin, il faut tenir compte de la nature du texte en tant que produit d'une réalité historico-culturelle. Il va sans dire qu'un texte est ancré dans une culture et un contexte précis. Ce que Bozzetto avance n'est pas une nouveauté en soi. Le courant postcolonial a exprimé l'utilisation du réalisme magique comme étant intrinsèque à la vision du monde des pays émergents. Dans son célèbre article "Of the Marvelous Realism of the Haitians",

Jacques Stephen Aléxis met en garde contre une pensée qui voudrait réduire l'utilisation du merveilleux à un hasard, à une occurrence inexplicable :

It does not seem fair to us to think that the fascination, originality, and singular attractions of the aesthetic forms proper to countries of Negro origin are inexplicable, or that they are the result of chance, or the attraction of novelty, or a question of fashion (195)

Aléxis part d'un parallélisme qu'il dessine entre l'industrialisation et la mécanisation massive des pays dits "développés", et l'érosion du merveilleux dans la réalité quotidienne tout d'abord et, par ricochet, dans la production littéraire de ces pays. La disparition du merveilleux⁴ de la vie de tous les jours des pays "riches" serait donc liée au mode de vie, à l'environnement peu adepte à éveiller une sensibilité au monde naturel, à la nature environnante, puisque celle-ci a pour ainsi dire disparu : "The peoples among whom industrial life is most highly developed, have, for their part, used their senses to a lesser extent during the last few centuries, since material life has saved a great deal of effort; that has been the price of industrial mechanisation" (194). Alors que l'industrialisation a apporté avec elle le trépas du merveilleux dans les pays développés, son manque de main mise dans les pays émergents confère à l'haïtien, par exemple des "feelings of special liveliness" (195) par lesquels il ne cherche pas à saisir "the whole of sensible reality" mais à transposer "his conceptions of relativity and of the marvellous into his vision of his reality" (195). Enfin, les auteurs de fiction originaire de ces pays ne font que reproduire, à travers l'écriture ou la peinture, cet état intermédiaire, cette conception "étrange" de la réalité (Aléxis utilise le terme de "peculiar" [196]). Pour Aléxis, le merveilleux n'est rien

d'autre que : "the imagery in which a people wraps its experience, reflects its conception of the world and of life, its faith, its hope" (197).

Ainsi, pour revenir à la remarque de Bozetto, il apparaît que plus qu'un rejet d'un modèle universel de la part de ces artistes de "cultures émergentes", il s'agirait pour eux de reproduire et de représenter la conception populaire d'une réalité intrinsèquement hybride, entre mécanisation et sensibilité pour la vie "naturelle"⁵. Si l'on garde ceci à l'esprit, il apparaît alors que la nature non intrusive du surnaturel dans les écrits appartenants au mode du réalisme magique, soit directement liée à la conception de la réalité où le surnaturel fait partie intégrante de la vie (naturelle). Par conséquent, et pour ce qui nous concerne, au regard du mode du réalisme magique, le fantastique quant à lui doit être interprété comme un catalyseur de malaises, un activateur d'inconforts et de difficultés au niveau de la diégèse (pour les personnages) et par conséquent au niveau de l'interprétation (personnages et lecteurs). Dans les récits fantastiques, le monde naturel, tel que nous le connaissons (et j'aborderai avec plus de détails le lien entre le réel / réalisme et le fantastique dans les pages qui suivent) est mis en difficulté par l'introduction d'un fait inexplicable, surprenant, défiant en quelque sorte la mèche serrée de la réalité, d'où le sentiment d'intrusion exprimé par Caillois, et la notion de "déraillement" que j'avance et sur laquelle je me pencherai plus avant.

Avant de continuer, il faut noter que Maryse Condé, auteur originaire des Caraïbes (Guadeloupe), s'approprie la stratégie du fantastique, introduisant ainsi la dichotomie et le malaise propre à ce mode narratif dans son roman *Célanire cou-coupé* (2000). Comment expliquer son choix et qu'apporte l'utilisation du fantastique que le réalisme magique -dont elle fait usage dans la plupart de ses oeuvres- ne peut prétendre produire ? Quel dialogue instaure-t-elle lorsqu'elle fait le choix conscient et déclaré de s'éloigner du réalisme magique pour proposer

une nouveauté : un fantastique des Caraïbes ? Ce sont en partie ces questions qui guideront ma discussion sur *Célanire Cou-coupé* dans mon dernier chapitre.

Revenons au fantastique de Bozzetto avant d'éclaircir le lien entre le réalisme et le fantastique. Le terme 'fourre-tout' de fantastique tel que Bozzetto l'entend, décape le mode du vernis qui fait son originalité, le privant ainsi de ses spécificités qu'il me tiendra de rappeler au fur et à mesure dans les pages qui suivent. En retirant les délimitations, Bozzetto prend le risque de ne faire qu'un du fantastique, de la "fantasy"⁶ et du réalisme magique, même si, paradoxalement, il le concède, la question des frontières soit cruciale. En effet, le fantastique de manière récurrente pose la question des "frontières" et des "limites". Todorov départage les frontières du merveilleux, de l'étrange et du fantastique sur la réponse du lecteur et l'effet produit sur celui-ci. Bozzetto en 2004 propose son ouvrage *Les Frontières du fantastique* pour en 2012 les ouvrir et imposer une multitude de fantastiques dans *Les Univers des fantastiques*. En somme, l'artificialité des frontières et la difficulté de les maintenir apparaissent clairement ici. L'une des frontières que l'on voit souvent s'établir est celle érigée entre le réalisme et le fantastique. On les oppose parfois alors que leur relation n'est pas une relation d'antinomie mais de partenariat et de nécessité.

Pour bien concevoir le fantastique, il est donc nécessaire de porter notre attention sur ce que le terme "réalisme" projette et met en place. Même si le réalisme "has come to seem obvious and simple-minded to most intellectuals in the humanities" (Beaumont, 2), il reste aujourd'hui même, il me semble, un sujet viable surtout à la lumière d'un mode dont l'essor a pris autour de la même époque. Le réalisme, comme nous le savons, est principalement considéré comme un courant et une esthétique dont la production principale se situe au XIX^{ème} siècle. D'après Beaumont (2007: 5), le réalisme en tant qu'esthétique est décrié par une partie du monde

académique en raison d'une association simpliste et réductrice entre l'inadéquation d'une vérité de représentation et le monde référentiel.

Le désir de représenter le monde de la manière la plus "fidèle", la plus véridique tel un Balzac qui annonce au début du *Père Goriot* (1835) que "ce drame n'est ni fiction, ni roman" et que "*All is true*" (6) est ce qui a été retenu par les détracteurs de cette esthétique ; esthétique qui, rappelons-le, ne se cantonne pas, tout comme le fantastique par ailleurs, au seul domaine de la littérature, mais s'engage également dans celui des arts en général (peintures, films etc.). La critique principale à l'encontre du réalisme peut être résumée ainsi "realism as an aesthetic assumes a fundamentally unproblematic relationship between reality and its representation" (2). Une autre critique du réalisme concerne sa soi-disant représentation passive d'une réalité sociale banale (Beaumont, 6). Toutes ces discussions sur le réalisme montrent la difficulté de situer clairement un mode dont l'apanage est de relater une certaine vérité, une certaine banalité. Est-ce que ce qui dérangerait serait le style dans lequel ces non-événements au fond, sont relatés, ou est-ce la prétention de pouvoir / vouloir représenter sans embellissement les natures et actes humains de nos sociétés ? La prétention de représenter vient avec l'assurance d'une narration qui relate le monde "tel qu'il est" ou "tel qu'il semble être", loin de la fougue des épopées et de la passion romantique.

C'est ainsi que les termes repris par les détracteurs de ce mode semblent faire sens : "passivité", "banalité". Or, peut-on réellement affirmer que ces récits sont sans ambages ? Peut-on véritablement soutenir, au vu de l'intérêt pour le banal des écrivains contemporains, que ce mode est figé dans "une représentation passive" d'une réalité contemporaine ? La définition de George Levine dans *The Realistic Imagination*, propose une définition du réalisme qui met en évidence la nature non statique de ce mode de représentation :

Realism exists as a process, responsive to the changing nature of reality as the culture understood it and evoking with each question another question to be questioned, each threatening to destroy the quest beyond its words, against literature that is its most distinguishing mark. (22)

Remarquons d'emblé la similarité avec la pensée d'Aléxis que nous avons explicitée plus haut. Le réalisme prend sa source et sa raison d'être de la conception, ancrée dans l'espace et le temps, de la réalité. Autrement dit, le réalisme en tant que mode de représentation est lié à l'air du temps et à la couleur locale. La littérature ne ferait que représenter, de manière créative, cet air du temps avec les couleurs changeantes qui lui sont propres. Les écrivains, "sensibles", pour reprendre le terme d'Aléxis ne font que transmettre de manière subjective et partielle cette réalité à travers leur écriture. Ainsi Levine précise :

The history of English Realism obviously depended in large measure on changing notions of what is "out there", of how best to "represent" it, and of whether, after all, representation is possible or the out there knowable (6).

Ce qui semblait être une représentation "passive" et "banale" de la réalité ne peut en être une. Le réalisme littéraire dont le souci premier est de mettre en page la réalité du monde tangible d'une manière dite plausible, doit être conçu comme un concept en constante évolution, comme une production sensible à l'air du temps, et comme étant en recherches et questionnements permanents : "whether (...) representation is possible or the out there is knowable" (6). Le réalisme serait à concevoir comme étant toujours en quête de sa représentation.

Le fantastique, quant à lui, ne peut prétendre exister sans l'arène du réalisme. Il faut en effet un environnement, un théâtre pour que le fantastique puisse prendre place. Celui-ci procède à "un déraillement" du cours de la narration, à un déplacement des catégories communément acceptées (homme, animal par exemple). Pour que l'occurrence surnaturelle puisse littéralement faire son entrée et pour procéder à ce que le fantastique fait de mieux, provoquer une disjonction, une faille dans le mécanisme narratif, il lui faut séjourner en pays réaliste. Il lui faut prendre résidence dans un monde reconnaissable par tous, loin du merveilleux, de la science fiction et de la "fantasy" qui eux sont techniquement dans l'ailleurs spatial et temporel.

Mettre l'accent sur la relation de nécessité qui existe entre le réalisme et le fantastique permet de donner une attache pour cesser de penser à la marginalité du "genre" et commencer à concevoir le fantastique comme un mode né des entrailles du réalisme. Se pourrait-il alors que le fantastique du XIXème siècle fut une manière, parmi tant d'autres, de représenter la réalité de l'époque ? Tel que l'ont accompli les auteurs des pays émergents, pourrions-nous penser que les écrivains tels que Gautier, Mérimée, Maupassant, Balzac ou Henri James ne feraient que représenter "the imagery in which a people wraps its experience, reflects its conception of the world and of life" (Aléxis, 197) ? Comme nous le savons, les écrivains dit "réalistes" du XIXème siècle se sont tous plus ou moins essayés à la littérature fantastique, celle-ci ayant pris essor autour de la même époque que le réalisme lui-même (Beaumont, 5). José B. Monleón dans son ouvrage *A Specter is Haunting Europe* souligne que "the unreason" prend place dans différents locus suivant l'époque. Au XIXème siècle en France, après les événements de La Commune en 1871 par exemple, la peur se manifeste à travers une narration fantastique qui ne fait que refléter les anxiétés de l'époque, spécialement, d'après Monleón, celles ressenties par la bourgeoisie⁷. "La Commune" précise-t-il "in spite of the impact it had on the social imagination, did not produce a

particular body of literary fiction directly related to it. And yet its influence (...) would gravitate over the entire artistic production of the last quarter of the nineteenth century" (83). Il donne l'exemple d'un texte écrit par Théophile Gautier "using the language of the fantastic" (83)

Under every great city there are lion cages, caverns sealed with thick iron bars that contain wild animals, stinking beasts, poisonous beasts, all the refractory perversities that civilization hasn't been able to tame: those that like blood, those that enjoy stealing (...) the monsters of the heart, all the deformed soul ; it is a filthy population, unknown during daylight, that move sinisterly in the depths of the underground darkness. One day, a distracted keeper leaves the keys in the cages' doors, and the beasts invade the frightened city. (84)

Gautier, à travers un langage imagé, met en mots les peurs et anxiétés de son époque. Ce qui cause la peur prend une forme de "bête sauvage", la réalité de l'époque (ou sa perception) renfermant en son enceinte des êtres invisibles qui peuvent envahir la ville à tout moment, de manière imprévue. Il faut remarquer l'imprécision qui entoure la menace et son imprévisibilité. Pour reprendre les mots de Monleón, "fantastic art incorporates the new factors shaping bourgeois perception" (86). En d'autres termes, et pour revenir à ce qui nous concerne, car il n'est pas question ici de procéder à une étude sociologique du fantastique en tant que tel, mais de construire un lien entre l'objet du réalisme et celui du fantastique, l'entreprise du réalisme et du fantastique est de matérialiser une certaine réalité, là où ils diffèrent, c'est dans la manière de la représenter. Tout comme le réalisme, le fantastique et comme nous l'avons spécifié auparavant, le fantastique est attaché à la réalité de l'époque (influencé par l'histoire, le progrès de la science,

la biologie etc.). Tout comme le réalisme⁸, il pose constamment la question cruciale de savoir "whether (...) representation is possible or the out there is knowable" (Levine, 6).

Les théoriciens littéraires se sont posés la question de savoir comment définir et délimiter une production littéraire quelque peu incongrue. Dès le XIX^{ème} siècle, le désir d'évaluer et de délimiter le fantastique est déjà bien présent. Dès 1830 (un an après la traduction en français des *Contes fantastiques* d'Hoffmann), Nodier rédige *Le Fantastique en littérature* dans lequel il cherche à construire une filiation pour proposer une origine historique transnationale. Il met sur la même plateforme Goethe, Shakespeare, Dante et Virgile. La définition qui a pris la critique littéraire d'assaut est celle de Todorov puisqu'elle permet de le structurer, de lui assigner des frontières et de le consacrer en genre. Le mérite d'un tel système est d'avoir donné un statut et une plus grande visibilité⁹ à une production littéraire jusqu'alors marginalisée, quelque peu boudée par le monde académique.

Castex, Caillois, Todorov, Jackson dégagent leurs analyses à partir d'un corpus souvent similaire. Ce que chacun de ces critiques apportent, est une méthode de lecture différente (structurale, historique, politique, psychanalytique). Même s'il apparaît que le fantastique s'inscrit dans la diversité d'approche, il n'en reste pas moins que le corpus qui a donné lieu à de telles analyses, et qui est à l'origine de cette diversité, est un corpus qui dépeint une réalité et une sensibilité, un contexte autre que celui de la fin du XX^{ème} siècle. Comment penser pouvoir faire coïncider un terme, sans en spécifier les subtilités, à une production postérieure à ces analyses ? Il est clair qu'on ne peut se permettre de calquer un terme à une production littéraire contemporaine sans souligner le socle définitoire chancelant, précaire qui a toujours existé dans l'approche du fantastique de Nodier à Bozzetto. Toutes ces propositions définitoires ont leurs mérites et leurs contextes, mais aucune (même si Todorov reste celui qui a marqué les esprits) ne

peut prétendre faire figure de permanence. Comme le souligne Joël Malrieu, "la tragédie avait son Aristote. Le fantastique ne l'a pas. Il ne possède ni théoricien, ni œuvre *in vitro*, qui pourrait servir de référence absolue"(10).

Ainsi, il apparaît que l'usage du terme "fantastique" soit sans cesse à re-positionner pour éviter le risque d'anachronisme. Ce qui a été désigné comme fantastique hier le reste, mais il va sans dire que le fantastique tel que l'a encensé Nodier par exemple, ne peut équivaloir aux textes d'aujourd'hui. Doit-on pour autant lui préférer "l'assignation à hésitation" de Todorov?

Difficilement. Dans les textes choisis par Todorov, il s'agissait me semble-t-il de créer une autre expérience de lecture. Les auteurs avaient en tête de produire un effet précis, et leurs narrations étaient échafaudées à cet effet. Même si l'hésitation peut être présente dans les textes qui nous intéressent (comme pour Darrieussecq par exemple), elle est rarement un but en soi et doit être comprise comme une modalité du fantastique et non son trait essentiel. Elle ne forme pas le maillon narratif comme dans les textes choisis par Todorov.

Si le fantastique est si problématique, on pourrait se demander s'il ne serait pas plus judicieux de couper court à tout débat, et de rassembler les œuvres sous la bannière du "surnaturel" ? On se heurterait là à la largesse que le terme revêt, et les œuvres qui nous intéressent ici perdraient de leur originalité dans le sens où de nombreux romans, notamment francophones (provenant des Caraïbes et de l'Afrique sub-saharienne en grande majorité) font usage du surnaturel dans leurs œuvres et ce de manière variée –Maryse Condé elle-même en fait usage de manière quasi-constante dans l'ensemble de ses œuvres, elle ne compte pourtant jusqu'à ce jour qu'un seul roman fantastique.

Les textes qui me concernent, majoritairement écrits par des femmes (NDiaye, Darrieussecq, Condé, Echenoz) – sont à placer dans une tradition littéraire fantastique jusqu'ici

principalement conçue comme masculine (de Cazotte à Kafka), car le fantastique peut et doit prendre différents visages suivant l'époque. Je chercherai à spécifier la particularité du fantastique contemporain à travers l'analyse des textes cités plus haut. Avant de spécifier la direction d'approche, il faut noter que même si les écrivains choisis sont principalement des femmes, je ne proposerai pas de lecture centrée sur le genre, une lecture dite féministe, car ce qui m'intéresse, ce sont les particularités des écritures du fantastique telles qu'elles prennent forme chez les écrivains dans leur ensemble sans tenir compte de la dynamique féministe qu'une étude du genre (gender) proposerait. Il est cependant important de noter la présence majoritaire de femmes écrivains dans cette étude et leur intérêt pour ce mode de représentation. C'est certainement un changement de paysage à noter par rapport au siècle dernier, et c'est un point additionnel qui souligne l'incompatibilité d'un calquage de définitions génériques du fantastique (telles que nous les avons présentées) d'une époque à l'autre.

Le fantastique doit donc être compris comme un terme "embrayeur", il doit sans cesse être redéfini et replacé dans son "ici et maintenant". Le fantastique en soi se heurte constamment à l'irrésolu, et c'est ce qui fait son intérêt: il n'a jamais été défini à proprement parler mais semble se poser dans un processus d'élimination et de mise en perspective : ce n'est ni le merveilleux, ni la science fiction, ni le réalisme magique¹⁰. Cette non-résolution imite la réflexion infinie et engage à l'interprétation, gage essentiel du travail littéraire en soi. C'est cette ouverture, qui pour certains peut paraître handicapante, qui en fait, est favorable, car elle devient une fenêtre donnant vue sur une façon autre de "regarder" les textes qui nous intéressent pour espérer en offrir une interprétation nouvelle. Elle offre la possibilité de proposer une approche qui découle des textes et permet de prendre le risque --nécessaire -- d'avancer une théorie d'interprétation sur la nature et la technique d'exposition du fantastique pour espérer apporter une

pierre d'angle à l'approche spécifiquement contemporaine de ce mode de représentation. Le fait que le fantastique n'ait pas son Aristote ne doit pas surprendre. Comme le souligne Catherine Lowe citée par Ross Chambers, "the fantastic is the manifestation in literature of that which eludes theory, and consequently of that ungraspable uncanniness that defines the literary itself" (63).

Cette "ungraspable uncanniness" à l'oeuvre dans l'ensemble des romans de Marie NDiaye, *Célanire cou-coupé* (2000) de Maryse Condé, *Truismes* (1996), *Naissance des Fantômes* (1998) et *Le Mal de mer* (1999) de Darrieussecq et *Au Piano* (2003) de Jean Echenoz, prend la forme de l'incongru et de l'inconformité. L'incongru se trouve dans la description de situations surprenantes, déplacées, et l'inconformité se réalise à travers le choix des auteurs. Ce choix s'avère être à contre-courant. En effet, dans un paysage littéraire où la translation de l'ordinaire se fait avec le langage exclusif du réalisme, les auteurs hexagonaux (NDiaye, Darrieussecq, Echenoz) dévient de la norme environnante. Warren Motte, dans *Fables of the Novel* (2003), décrit la tendance littéraire des années 90 comme rejetant "the exceptional and the extraordinary in favor of a focus on the ordinary and on the banality of everyday life" (3). Maryse Condé, auteur originaire de Guadeloupe, dévie de la norme également puisque la grande majorité des œuvres romanesques caribéennes fait usage du réalisme magique. C'est ici que le fantastique doit être lu comme un outil de singularisation littéraire de la part des écrivains d'aujourd'hui comme il l'a été au départ pour les romantiques français dans les années 1830. Bien sûr, il ne s'agit pas pour nous d'insinuer qu'il existe un mouvement (comme ce fut le cas pour le Romantisme) mais il s'agit de souligner la singularité qui accompagne un tel choix et les conséquences esthétiques et politiques (Condé) qui l'accompagnent. Avec un tel choix, l'auteur

se permet de créer une narration autre, incongrue parfois, aussi bien par rapport à l'ensemble de son œuvre, que par rapport au paysage littéraire alentour.

Ainsi, ces écrivains procèdent à ce que j'appelle "un déraillement" esthétique fécond qui leur permet de se distinguer. Ils procèdent à la fois à un écart de la norme esthétique environnante et construisent à travers ce choix stratégique, une écriture qui met en scène des mondes peu harmonieux, détraqués, dysfonctionnels. Des mondes propices aux "déraillements". Ces derniers sont les résultats d'un ou de plusieurs actes de déstabilisation du réel, d'un ébranlement de la réalité dans laquelle les personnages ont construit leurs repères dont la muabilité est mise en avant. Cette notion de "déraillement" décrit à la fois la nature du fantastique (celui-ci peut être compris comme acte de sabotage du réel) et le produit de celui-ci (le monde qu'il crée). Le déraillement, tel que je le conçois, fait à la fois référence à l'une des modalités du fantastique qui est celle de l'instabilité, mais également à l'environnement réaliste dans lequel il va prendre forme pour déranger, faire "dérailer" le cours de la narration. Le déraillement dont l'acte serait celui de "dérailer" désigne par extension un mécanisme, "une machine" qui fonctionne mal ; il souligne également la gratuité, l'accident, l'imprédictibilité qui s'en suit.

Que révèle le terme de "déraillement" ? Il signale le phénomène de défaillance propre au monde fantastique. Le déraillement désigne le mécanisme par lequel le monde désaccordé du fantastique prend forme. Le fantastique est choisi par les auteurs contemporains cités plus haut pour le monde désaccordé qu'il permet de créer et le dépassement des frontières du réel qu'il se plaît sans cesse à accomplir. Il s'agit en effet d'aller au-delà, en territoire inexploré, de permettre un déraillement de la conception de la réalité et de ces normes pour mieux l'observer et pour mieux en montrer les défaillances. Par exemple, les dépassements de frontières tels qu'ils

s'inscrivent dans les catégories homme/ animal peuvent être compris comme des actes d'hybridations. Plus que des actes de métamorphoses (nous sommes loin d'Ovide) aujourd'hui, il s'agirait d'hybridations. Les actes d'hybridations naissent d'un déraillement conceptuel qui existe entre deux catégories. Ce qu'on peut concevoir comme étant le résultat d'une union entre deux catégories (animales, végétales, génériques), doit être tout d'abord conçu comme une défaillance dans le système catégoriel car "les hybridations" telles qu'elles apparaissent dans les œuvres qui nous intéressent posent toujours problèmes. Elles sont décrites et doivent être lues comme des dysfonctionnements, des déraillements catégoriels.

Revenons au terme même de "déraillement" tel qu'il est conçu et usité de manière commune. Le dictionnaire en ligne *Trésor de la langue française* définit le terme en le plaçant dans son contexte. "Action de dérailler. Résultat de cette action", le terme fait référence, au sens propre, au contexte du chemin de fer : "accident survenant dans une voie ferrée quand un ou plusieurs véhicules sortent des rails". Au sens figuré, "action de dévier, de s'écarter de son but, de s'engager dans l'erreur". En musique, c'est le "fait de s'écarter de la ligne mélodique"¹¹. Dans chacun des contextes où le terme est utilisé, c'est le mouvement de déviation qui est retenu, c'est ce mouvement qui est au cœur du terme. La déviation survient à partir d'une norme, d'une ligne pré-établie, d'un sens communément accepté du mélodique, de ce qui est doux à l'oreille comme aux sens en général, et à la pensée en particulier. Le déraillement est en somme une sortie problématique de la trajectoire communément acceptée de la norme. C'est la défaillance de tout (ou d'une partie de) ce qui a fondé l'habitude, une courbure absurde (parce qu'insensé) infligée aux rituels qui composent la norme. La norme qui, dans ce cas précis, désigne, avec ses repères et démarcations, le quotidien tel que le vit et le pense l'Homme (contemporain).

Le déraillement, il est à noter, ne peut être situé que dans un contexte d'interactions. C'est ici que j'aimerais faire référence à l'essai de définition du fantastique que propose Malrieu. D'après lui, "le genre repose, par essence, sur la confrontation de deux éléments seulement : un personnage et un élément perturbateur" (48). Il spécifie :

Qu'il s'agisse de fantômes, d'aberrations spatio-temporelles ou de folie, toutes ces manifestations ont pour point commun de perturber profondément l'équilibre intellectuel du personnage, et par ce biais, de remettre en question les cadres de pensées du lecteur lui-même. Ces manifestations, malgré les figures très différentes qu'elles revêtent, peuvent être regroupées et désignées sous le terme générique de "phénomène" (48).

Si cette définition est mise hors contexte, il pourrait presque s'agir de comédie ou même de science fiction: "le genre repose (...) sur la confrontation (entre) un personnage et un élément perturbateur". Cela dit, cette définition a le mérite de procéder à une ouverture: elle reste applicable à tout récit fantastique tant que l'on garde en mémoire l'importance du réalisme et celle de l'inconfort. Si l'hésitation de Todorov – qui situe sa validité dans l'effet produit-- semble inapplicable en tant que tel à la pléthore des écritures fantastiques, celle de Malrieu l'est, sans aucun doute. Cette définition, ne gagnerait-elle pas à spécifier davantage non pas la nature du "phénomène", mais celle de la confrontation? C'est en effet la confrontation qui constitue la narration. C'est, pour être plus précis, la modalité essentielle de "déraillement" qui constitue la fabrique de la narration fantastique. Car, il est nécessaire de penser le fantastique comme la manifestation d'actes d'interférences qui mettent en évidence le sujet primordial qu'est

l'observation de l'Homme dans son habitat naturel quand celui-ci (l'Homme ou l'habitat) déraile et perd ses repères.

L'idée que l'homme est au centre des préoccupations du fantastique n'est pas nouvelle. A l'époque qui est la nôtre, et à la lumière des œuvres qui nous intéressent, il apparaît que la femme/l'homme, enfin l'être humain est l'objet défamiliarisé¹². Sartre, dans son article "Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage" (1947), expose ce qu'il considère comme étant "une humanisation" du fantastique. Il explique à propos de Blanchot qu'il n'y a "plus pour lui qu'un seul objet fantastique : l'homme [...] L'homme-nature, l'homme-société" (127). D'après Sartre, cette "humanisation" a permis au fantastique de se "dépouill[er] de tous ces artifices : rien dans les mains, rien dans les poches". Il précise "le fantastique n'est plus, pour l'homme contemporain¹³ [1947], qu'une manière entre cent de se renvoyer sa propre image" (127). Nous verrons dans le chapitre IV sur Jean Echenoz un exemple précis de ce "fantastique dépouillé de tout artifice" pour transformer son personnage principal en phénomène à observer.

Dans les textes qui feront l'objet de mon étude, il ne s'agit pas de façon prédominante de l'être humain face à lui-même, mais plutôt de l'être humain face à autrui à l'intérieur d'une société dans laquelle il pense, aime et travaille. Ainsi, le fantastique –outil de l'exposition par excellence, outil permettant de mettre en avant les dysfonctionnements propres à notre époque, se veut être un fantastique "humanisé" : il s'agit de sorcière mère de famille (NDiaye) qui se débat pour garder les siens, d'une femme ordinaire face à la disparition d'un être cher (Darriussecq), d'un pianiste mort faute d'avoir peu vécu (Echenoz) et d'une femme dont la vengeance cruelle signale les excès d'une société trop rigide (Condé). Si NDiaye, Darriussecq, Condé et Echenoz se retrouvent dans ce qui est décrit plus haut, ils se différencient en arborant chacun une écriture particulière du fantastique, en le faisant leur de manière unique et innovante.

Chacun d'entre eux utilise la modalité du déraillement. C'est à partir de cette matrice du déraillement que les auteurs ont donné forme à différents paradigmes. La dissonance (NDiaye) l'absence en tant que déficience (Darrieussecq) le clinamen (Echenoz)), et l'hybridation (Condé), sont quatre paradigmes du déraillement. Ce dernier étant la modalité matricielle intrinsèque à l'écriture du fantastique contemporain. C'est de ces écritures, avec toutes leurs nuances et particularités, dont je voudrais rendre compte dans mon étude.

Notes

¹ Voir l'étude d'Annie Brudo.

² Voir l'étude de Koopm, Mariska.

³ Ce terme est souvent associé au "boom" latino-américain des années 1960 et en particulier avec Gabriel García Márques. J'approfondirai sur ce que revêt le terme dans le chapitre V consacré à Maryse Condé.

⁴ La disparition du merveilleux est conçue par Eléxis comme étant une perte à proprement parler.

⁵ Aléxis exprime cette idée en ces termes "The under-developed populations of the world, on their part, know a blend of mechanical civilization and 'natural' life, and it is beyond dispute that they have feelings of special liveliness (194).

⁶ Par son geste inclusif, Bozzetto prend le risque d'élargir son regroupement au point où celui-ci n'en est plus un et s'il garde le terme de fantastique, il semble faire plus référence à la 'fantasy' tel que la critique anglophone l'entend, c'est-à-dire un conglomerat de genres / modes voisins tels que le réalisme magique, le fantastique, la 'heroic fantasy' et la science fiction.

⁷ Ceci ne signifie en aucune façon que le peuple français du XIXème pensait leur réalité en terme fantastique. Il est bon de préciser que la transmission de la conception de la réalité dans les écrits des auteurs des pays émergents peut difficilement être calquée à celle des pays dits 'développés' (simplement dit, ce sont deux réalités différentes). Il n'est pas possible de signifier avec assurance que les apparitions, les monstres font partie de la vie de tous les jours de l'Homme français du XIXème siècle, et que les écrivains ne font que les représenter dans leurs écrits. Il me semble cependant important de poser la question pour éclairer deux modes de pensée. Cela dit, il

est certain que le fantastique met en mots et en images une certaine réalité de l'époque, les peurs intrinsèques à la période. Nuançons tout de même que l'objet du fantastique ne peut se résumer à un outil de défoulement. En quelque sorte, le fantastique se veut être, tout comme le réalisme, le baromètre qui mesure et transmet l'air du temps.

⁸ Pour une définition commune quelque peu simplificatrice mais qui a le mérite d'être concise, il faut entendre par réalisme, la volonté de représenter dans les menus détails, les faits et gestes des protagonistes, et ceci sans embelli. C'est ce que Barthes appelle 'le vraisemblable esthétique' (84). C'est un discours qui se fait passer pour un autre nous dit encore Todorov. Selon ce dernier, parce que l'être et le paraître ne coïncident pas dans le réalisme, il y a deux séries de définitions selon qu'on décrit son intention explicite (un discours sans règle qui se contente de transmettre le réel) ou son fonctionnement effectif (un discours fondé sur la particularisation et la cohérence) (9). Tout en gardant en mémoire qu'il s'agit de représentation, accordons-nous sur le désir réel de mimétisme.

⁹ Même si en France, Castex est le premier à publier sur le fantastique avec *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant (1952)*, l'étude de Todorov est celle qui est retenue et citée.

¹⁰ Sans entrer dans les détails, ces trois modes narratifs 'voisins' incorporent le surnaturel dans leurs récits sans créer de scènes incongrues car le surnaturel sied bien à la réalité décrite. Le surnaturel ne suggère ni décalage, ni anormalité dans le récit.

¹¹ <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3258783210>.

¹² Le fantastique est, à mon sens, l'ultime outil de la défamiliarisation tel que le formaliste russe Viktor Shlovsky l'entend dans son "Art as technique". Celui-ci souligne que "the technique of art is to make objects unfamiliar, to make forms difficult, to increase the difficulty of perception,

because the process of perception is an aesthetic end in itself" (Lemon Lee T. and Reis Marion J. 12).

¹³ Il est bon de préciser ici qu'à mon sens, cela a toujours été le cas : "l'homme-nature / l'homme-société" n'est-il pas au cœur des interrogations qu'offrent les récits fantastiques du XIXème siècle?

Chapitre II

Dissonante Marie NDiaye

A présent, me dis-je, il s'agit de se mouvoir.

Et comment, dans cet élément inapproprié ?

(Marie NDiaye)¹

Habitant avec sa famille à Berlin depuis 2007, Marie NDiaye s'était exprimée sur son exil volontaire dans un entretien du journal *Les Inrockuptibles*². Dans cet entretien datant du 30 août 2009, à la question posée par la journaliste Nelly Kaprielian : "vous sentez-vous bien dans la France de Sarkozy ?", Marie NDiaye répondait en ces termes : "je trouve cette France-là monstrueuse. Le fait que nous³ ayons choisi de vivre à Berlin depuis deux ans est loin d'être étranger à ça".

Ce que Marie NDiaye reproche au gouvernement de Sarkozy, c'est une certaine "vulgarité". Elle trouve "détestable, [...] cette atmosphère de flicage". Pour elle, la droite de Sarkozy telle qu'elle est incarnée par certains ministres, représente "un refus d'une différence possible"⁴. Le terme de "flicage" utilisé par NDiaye pourrait être repris pour ses propres œuvres si on comprend par cela le fait d'être sur ses gardes, d'avoir l'impression d'être suspect, de se voir singularisé, ou, pour l'énoncer simplement, d'être incertain de son sort ou de celui de ses proches.

Le changement de gouvernement annoncé en 2007 a fait donc place pour Marie NDiaye à la dissonance. Dissonance en effet entre l'auteur et son cadre. En réponse à "cette atmosphère de flicage", NDiaye réagit de manière peu commune dans le paysage littéraire hexagonal actuel : elle se retire de son environnement jusqu'alors familier.

Hormis l'importance que l'auteur attache à la gouvernance de son pays, et à la matière politique telle qu'elle se vit quotidiennement, remarquons que les actes de l'auteur se trouvent en directe opposition avec ceux dont elle affuble les personnages de ses romans. Si Marie NDiaye a pu s'affranchir d'un environnement où elle se sentait en désharmonie, ce n'est pas le cas de ses personnages féminins (pour la grande majorité), qui, justement, sont apposées à un cadre pour le moins inamical, pour ne pas dire hostile. Les personnages auxquels elle donne naissance partagent de façon presque systématique un désaccord avec le milieu dans lequel ils sont installés. Leur champ de manœuvre est très réduit et leur pouvoir sur les événements est pratiquement inexistant. La désharmonie que NDiaye refuse de subir est justement ce qui compose les maillons de la majorité de son œuvre, de *La Femme changée en Bûche* (1989) à *Trois femmes puissantes* (2009).

En effet, NDiaye repose l'armature de son oeuvre romanesque sur une charpente construite dans les disparités et les discordances. Cette construction en décalage constant est mise en relief et magnifiée par l'exploitation que permet le déraillement fantastique. Cet essai se propose d'étayer cette fabrique dissonante, fabrique cruciale à l'appréhension d'une œuvre qui se laisse difficilement catégoriser et qui, clairement, prône les combinaisons discordantes comme ligne créatrice.

Avant d'entrer en matière, j'aimerais rappeler le fantastique tel que l'a défini, en 1992, Joël Malrieu. D'après lui, "[le fantastique] repose, par essence, sur la confrontation de deux éléments seulement : un personnage et un élément perturbateur" (48). Il spécifie :

Qu'il s'agisse de fantômes, d'aberrations spatio-temporelles ou de folie, toutes ces manifestations ont pour point commun de perturber profondément l'équilibre intellectuel du personnage, et par ce biais, de remettre en question les cadres de pensées du lecteur lui-même. Ces manifestations, malgré les figures très différentes qu'elles revêtent, peuvent être regroupées et désignées sous le terme générique de "phénomène"⁵ (48).

Cette rencontre problématique entre un personnage et un "phénomène" engendre un récit où la dissonance est de mise. Terme emprunté au registre musical, "dissonance" signifie "une rupture d'une ligne mélodique par l'introduction d'une ou plusieurs notes qui leurs sont étrangères"⁶. La dissonance porte en elle le désaccord et la discordance, eux-mêmes nés de la rencontre entre un personnage et "un phénomène" par nature problématique, c'est-à-dire engendrant incommodité, malaise et incertitude.

Pour rendre compte de cette ligne créatrice de la discordance, je me pencherai sur plusieurs romans de NDiaye pour exposer la récurrente dissonance environnementale et intime des personnages ndiayens. Je montrerai que cette dissonance est le résultat d'une stratégie du décalage et de la désharmonisation où le surnaturel s'immisce dans le monde prosaïque, et où l'espace géographique et/ou humain n'est jamais stable, faisant ainsi de l'imprévisibilité un schème romanesque ndiayen, schème lui-même générateur d'incertitude et de désharmonie

constantes où, dans le monde qu'il nous donne à voir, l'hostilité et le monstrueux ne sont jamais loin.

Cette esthétique de l'hostilité et de l'incertitude est présente dès *En famille* (1991), et persistera dans l'ensemble de son œuvre avec une exposition particulièrement accentuée dans *Mon cœur à l'étroit* (2007) et *La Naufragée* (1999). Le vague et l'incertitude engendrés par le face-à-face entre les personnages et les "phénomènes", ainsi que l'extraordinaire de certains personnages ndiayiens transposés dans un environnement prosaïque sont des éléments fantastiques qui composent un espace narratif dissonant.

Ainsi, dans le monde ndiayien, il n'est pas surprenant de trouver une mère infanticide signant un pacte avec le diable (*La Femme changée en bûche* (1989)), une sorcière en banlieue pavillonnaire (*La Sorcière* (1996)), une femme-poisson échouée sur la mauvaise rive (*La Naufragée*, (1999)) ou encore une femme aux pieds de boucs à la recherche de son enfant (*La Diabliesse et son enfant* (2000)). Ces combinaisons disparates, en même temps qu'elles produisent des situations romanesques pour le moins étranges, reflètent de manière exacerbée un mal-être social et/ou identitaire. Le mal-être n'est pas nécessairement, comme on pourrait le croire, dans la nature extraordinaire des protagonistes, mais dans l'apposition des personnages ndiayiens dans leur ensemble, à un environnement qui leur est désavantageux lorsqu'il ne leur est pas nuisible.

En effet, même si l'hostilité présente dans *En famille* (1991) est surprenante de par sa cruauté familiale, celle d'*Un temps de Saison* (1994), à mon sens, est encore plus déroutante. Herman, Rose et leur fils sont en vacances au "pays" (10), à "L". Herman "le professeur" s'efforce de retrouver sa femme et son fils, disparus. Le roman décrit la quête vaine⁷ d'Herman, le personnage principal. L'environnement, surtout défini par le climat, prend une importance

primordiale, le temps pouvant être considéré comme un personnage à part entière, tant ce début du mois de septembre, décrit dès les premières lignes, joue un rôle dans l'instauration d'une sourde inquiétude, d'une singularité ressentie de manière aigue par le personnage principal. Dès les premières lignes, la stratégie de la dissonance est posée:

Lorsque le professeur se décida à partir aux renseignements, la nuit était tombée. Les lumières de la ferme toute proche se distinguaient à peine dans le brouillard et, malgré son inquiétude, le professeur se félicita de quitter le pays dès le lendemain, car il apparaissait que, sitôt la fin du mois d'août, on y vivait dans la pluie et la brume constantes, ce qu'il avait ignoré jusqu'alors, ce dont cet après-midi lui donnait la conscience soudaine. Demeurer ici à l'année, je ne le pourrais certainement pas, songeait-il avec dégoût. (9)

L'environnement prend alors une place fondamentale dans le roman où les rencontres instiguées par la recherche de Rose et du fils se soldent par des échecs scandés de dialogues de sourds, comme lorsqu' Herman rend visite à sa voisine, "une robuste jeune femme aux joues très rouges" (10). Le dialogue tourne autour de la disparition et cependant, converge progressivement vers l'absurde par le décalage qui prend peu à peu place :

- Excusez-moi, dit-il, c'est que, voyez-vous, je ne vois vraiment pas où ma femme...
- Oui, bien sûr, le temps change brutalement par chez nous, il faut le savoir. (10)

Ce décalage entre la villageoise et Herman, mise à part la dissonance qu'il crée instantanément, permet, tout en subtilité, d'instiller un point de rencontre entre la brutalité perçue de ce temps de saison, et la disparition elle aussi brutale de Rose et de l'enfant. Où pouvaient-ils avoir disparu par un temps pareil semble suggérer le texte, ce qui ne manque pas de soulever toute une série de questions quant à la possible culpabilité du temps, supposition forte de son improbabilité mais néanmoins soulevée par le texte :

Et qu'il fit soudain une température hivernale achevant de le terrifier en le persuadant qu'ayant attendu une journée de trop pour partir et modifier ainsi une habitude de dix ans, ayant laissé venir à eux ici même un mois de septembre qu'il ne leur avait jamais été donné de voir qu'à Paris, Rose et lui s'étaient exposés à des perturbations inconnues, d'une nature à laquelle, peut-être, ils n'étaient pas de taille à résister. (15)

L'environnement prend un nouveau visage, un visage menaçant, et ceci en raison d'un changement minime : "une journée de trop" qui s'est imposée à "eux" subrepticement, comme par mégarde. La tournure passive de cette partie de la phrase laisse entrevoir, outre la mégarde, une certaine puissance des éléments, puissance invisible mais néanmoins palpable et "d'une nature à laquelle peut-être [sa famille] n'était pas de taille à résister". Herman évoque de façon claire la transformation de ce lieu si apprécié l'été, en "ennemi" l'automne venu : "voilà que tout se transforme en ennemi, grommela-t-il" (27).

Similaire aux forces qui dominent les personnages dans la tragédie classique, *Un temps de saison* met en place la puissance et l'acharnement des éléments, motif récurrent chez NDiaye.

Cette puissance des éléments se manifeste par exemple dans la Garonne menaçante au début d'*Autobiographie en vert* (2005), où "il faut attendre et surveiller" (8) la montée des eaux,⁸ ou dans les dangers d'une "vaste ville inconnue" et d'une "eau douce et sale, douce, écoeurante et huileuse, et tantôt grise, tantôt brune" (9) dans *La Naufragée* (1999) dont nous parlerons plus avant.

La puissance et l'acharnement des éléments extérieurs constituent également le moteur narratif de *Mon Cœur à l'étroit* (2007) où deux enseignants, Nadia et son mari, Ange voient leurs vies basculer. Michael Sheringham souligne que "comme *La Nausée* de Sartre, *Mon Cœur à l'étroit* débute par le constat d'une transformation des rapports de la protagoniste avec le monde qui l'entoure. Chez Nadia, cela signifie que la ville qu'elle pensait avoir fait sienne conspire à sa chute" (179). J'ajouterai pour ma part que les raisons derrière ce changement restent de l'ordre du ressenti.

Dans le roman, la raison, cette faculté de discernement, flanche, et la narration s'ébranle sur un canevas tissé de trous pour accommoder l'incertain : un relent de suspicion ni vérifié, ni vérifiable s'assigne alors à résidence, et nous suivons les faits comme en instantané avec l'usage du temps présent, à travers la narration subjective d'une Nadia troublée, parfois même au bord de la crise de nerfs. Pour le coup, dans son onzième roman *Mon Cœur à l'étroit*, NDiaye resserre l'étau jusqu'à créer une atmosphère oppressante tant la pression extérieure est vécue comme une agression par la narratrice qui tente de rationaliser en vain. Le roman, par ailleurs, peut être lu comme une succession de spasmes où la narratrice, déroutée, interroge la perception physique de sa réalité changeante. La partie 2 intitulée "On ne sait pas" (10-11) est une sorte de condensé de la litanie singulière de Nadia et de l'atmosphère d'hostilité et d'incertitude qui domine le roman :

On se doute toujours, pensais-je, de quoi on est accusé. On s'en doute toujours, pensais-je. Maintenant, je dois l'avouer, et je suis consciente de ma présomption, de ma sottise, et j'en ai le front brûlant : il m'est impossible de seulement entrevoir les raisons de notre mise au ban de l'école, Ange et moi.

Cela m'est impossible. Dieu sait que je cherche, Dieu sait qu'Ange, la nuit, cherche et se tourne et cherche encore et se retourne [...].

Nous nous sentons innocents mais nous avons honte. (11)

Comme pour mieux signifier le désaccord et la désharmonie qui règnent dans ce roman, NDiaye, en même temps qu'elle cherche à alléger l'atmosphère oppressante du roman en proposant trente-huit sections titrées⁹, procède à un ajout sporadique de paragraphes en italiques où sont déployés de courts monologues intérieurs, au cœur d'une narration déjà subjective (à la première personne) comme si la personne de Nadia se scindait en deux. Le texte confère ainsi non seulement une dissonance environnementale, mais il met également en page la dissonance cognitive du personnage. Dans une discussion avec son ex-mari par exemple, Nadia s'emploie à le persuader qu'il est autant banni de la ville qu'elle et Ange :

Je me suis inclinée vers lui jusqu'à le frôler de mon haleine. Il a reculé délicatement, troublé, incommodé. *Est-ce que je le dégoûte, maintenant ?*

Qui est-il donc, lui, pour que je le dégoûte ?

- Même la ville, ai-je poursuivi, tu verras, fais l'expérience, même la ville ne

veut plus de nous. Soit, comment t'expliquer ça, elle se contracte pour nous expulser, soit elle se dilate monstrueusement pour nous perdre, soit, je l'ai vu de mes yeux, elle se transforme pour qu'on ne la reconnaisse pas. (215-216)

Le texte procède littéralement à un aparté avec ces morceaux textuelles en italiques qui sont de l'ordre du "remugle plutôt que des pensées exprimables" (Asibong, Jordan, 196), comme si c'était ce que j'appellerais un hoquet cognitif de la narratrice, une pensée nerveuse incontrôlée, qui émane "d'un niveau de conscience plus profond" (Asibong, Jordan, 194). Ces hoquets cognitifs que Nadia ne contrôle pas, désaccordent davantage un texte lui-même reposant sur une stratégie du conflit et de la désharmonie.

Vu ainsi, la métaphore de contraction et d'expulsion qu'avance la narratrice pour exprimer le sentiment de rejet dont elle fait l'expérience, pourrait être reprise pour le personnage elle-même lorsqu'elle remugle¹⁰ ses préoccupations et questionnements, et que le texte les rend en italiques, comme s'il s'agissait de signifier le détraquement résultant d'une atmosphère de "flicage" difficile à avaler. Serait-ce cette atmosphère de "flicage" difficile à digérer qui habite le ventre de Nadia ? Que sont ces "coups de griffes intérieurs, farouches, forcenés" (259) que ressent le personnage tout au long du roman jusqu'à l'expulsion, involontaire, de cette chose, comparable à une anguille, "noire et luisante, fugitive" (373) tout droit sortie du corps de Nadia et ceci dans la partie finale intitulée "Tous guéris" ? Difficile d'en être certain car NDiaye conçoit l'incertitude à travers divers angles : comme procédé, comme motif et comme style narratif, style lacunaire. *Mon cœur à l'étroit* base toute sa narration autour de l'équivoque. L'incertitude compose tout le texte, comme le flottement provenant du doute composent tout ou une partie d'*En famille*, d'*Un temps de saison*, de *La sorcière* ou encore d'*Autoportrait en vert*.

Ainsi, l'incertitude se révèle être une composante stylistique majeure pour NDiaye. Le vacillement, cet état inconfortable dans lequel la narration se suspend et s'interroge, compose *Autoportrait en vert* où la narratrice est en proie à des visions lorsqu'à la vue répétitive d'une ou de plusieurs femmes en vert, il lui est devenu "impossible de distinguer entre cette chose en vert et son environnement" (9) ; et pour procéder à un vacillement de plus et enclencher à la confusion ambiante, le texte inclut un témoignage, celui des enfants de la narratrice lorsque celle-ci leur assigne à eux, garant traditionnel d'une innocence sans faille, la tâche d'attester de la présence de cette femme en vert.

- Regardez bien ce bananier. Est-ce qu'il y a quelqu'un ou quelque chose auprès de ce bananier ?

Et chacun de mes enfants regarde vers la ferme, et leur attention, leur docilité et leur concentration, ainsi que l'absence de toute arrière-pensée dans leur obéissance, tout cela m'amène au bord des larmes. [...].

- Il n'y a rien du tout auprès de ce bananier, ont-ils chuchoté.
- Sûr ? ai-je demandé.

Un frisson m'a parcouru le dos.

- Sûr, ont dit mes enfants avec une certitude limpide (11)

La limpidité certaine avec laquelle s'expriment les enfants n'enlève rien au doute ambiant de la scène, le "frisson" étant là pour jeter le discrédit sur l'inexistence de cette femme en vert.

Autobiographie en vert dans son intégralité, pratique le va-et-vient, le dédoublement des femmes en vert et le doute sur les identités de certains personnages que la narratrice rencontre.

Tout ceci contribue à créer un monde dans lequel la réalité elle-même est remise en question. Cette réalité est en effet instable, inconstante, désaccordé dans la fragilité de ses repères. En d'autres mots, ce qui constitue la réalité (ou la perception que la narratrice a de cette réalité) est problématique. Pour le même objet (la chose près du bananier), l'interprétation est loin d'être fixe et unique, elle est mouvante et multiple comme le texte dans son intégralité. *Autoportrait en vert* est rempli de "misdirections" (Motte, 490) et de "générateurs d'instabilités" (Jordan, 75) qui forment un texte dissonant où il est difficile de faire sens de sa réalité de manière satisfaisante, et où le texte, à travers des "misdirections" subtilement posées, donne l'image d'un monde dysfonctionnel où les êtres peuvent notamment prendre des identités différentes. La narratrice par exemple s'interroge en milieu de conversation avec une certaine Cristina sur la véritable identité de celle-ci : de "dans mon souvenir, Cristina, mon amie, n'a pas d'enfants. Dans ce cas, qui est cette femme-là ? (18) à "l'ai-je reconnu aussi bien que je le pense ?" (23). Pareillement, pour le personnage de Katia Depetiteville, la narratrice énonce avec certitude :

Je crois que la femme en vert, qui m'a dit s'appeler Katia Depetiteville, n'est pas Katia Depetiteville, et je crois que si je demandais au village une description de Katia Depetiteville, on ne décrirait pas cette femme-là, la femme en vert. On me décrirait quelqu'un de très différent. Mais la femme en vert ne le sait pas. (27)

Ceci ne fait qu'ajouter aux détours et circonvolutions ndiayiens d'usages (Moudileno, 1998, Cotille-Foley, 2006). Outre l'identité, c'est la personne qui est remise en question.

Ainsi, lorsque l'instabilité ne se retrouve pas de manière violente dans les éléments environnants, comme je l'ai fait remarquer avec *Un temps de saison* et *Mon cœur à l'étroit*, elle se retrouve dans l'instabilité des identités, une instabilité qui s'avère fondamentale dans le sens où elle reflète un dysfonctionnement majeur, celui de l'individu, et par ricochet, celui de la nature vacillante d'une réalité toujours changeante et à jamais mé-connaissable. Katia Depetiteville n'est pas celle qu'elle croit être, assène la narratrice d'*Autoportrait en vert*. Qui est donc Katia Depetiteville ? Cette question sur l'identité fait écho à une scène surprenante dans le roman *La Sorcière* (1996) lorsque la dissonance intérieure de Lucie devient visible à travers une rencontre fortuite avec ce qui pourrait être interprété comme un double, une sœur intrigante.

Lucie, tout au long du roman, est une sorcière en quête de communauté, à commencer par celle de sa famille. L'offre d'une possible appartenance arrive là où on l'attendait le moins. Une appartenance non justifiée relayée littéralement à la rencontre fortuite. Lucie se fait interpeller par ce que le texte appelle une femme "émigrée", rencontrée en passant dans un quartier à forte concentration d'étrangers. Cette femme "émigrée" s'adresse de façon gratuite à Lucie avec un chaleureux "bonjour ma sœur" (55). Cette allocution passagère engendre tout un questionnement de la part d'une Lucie toute émue :

J'attendis un instant devant la porte, frissonnant dans mon imperméable, espérant vaguement je ne sais quoi—que la femme ressorte, qu'elle m'apostrophe encore de cette manière si agréable, sûre d'elle et désintéressée ? Pouvait-elle être cette étrangère, ma sœur d'une façon ou d'une autre et comment le savait-elle. (56)

Qu'ont-elles en commun réellement ? Les questionnements de Lucie ne sont rien d'autres qu'une réflexion sur son statut de personne à un moment inattendu. Warren Motte remarque l'étrange placement de ce passage dans le roman: "the passage itself is a very strange one in the broader narrative economy of *La Sorcière*, an anomalous moment that doesn't seem to fit in" (119).

L'identité de Lucie est clairement abordée pour la première fois à un moment inopiné, à travers une sororité assumée par une étrangère, un moment portée presque entièrement par une passante décrite à travers la couleur du vêtement qu'elle porte "une femme au long vêtement jaune" (56) comme si cette question de sororité, et à travers elle, celle du statut de la personne de Lucie, ne pouvait qu'être effleurée tant elle est, au fond, insaisissable.

"Comment le savait-elle ?" (56) s'interroge Lucie comme si elle était prise en flagrant délit, comme si cette étrangère avait su voir ce que les autres ne voyaient pas. Ce qu'elles partagent serait-il invisible à l'œil ? Serait-ce leur statut de sorcière ? Ou bien serait-il ethnique ? Lucie serait-elle comparable au personnage d'Ourika (1823) de Madame de Duras, qui au début du roman n'a nulle conscience de sa différence ethnique ? Recueillie dès son très jeune âge et élevée par une famille noble qui la protège dans l'enceinte de leur château, Ourika, fille d'esclave, ne prend conscience de sa différence ethnique que lorsqu'une étrangère --une personne en dehors du cercle familiale-- en fait la remarque. Impossible de statuer sur ce que cette étrangère voit en Lucie et ce que Lucie croit voir en cette étrangère. L'insaisissable de la locution "comment le savait-elle" montre une Lucie, sorcière de banlieue pavillonnaire, décidément décalée, en questionnement et quête constants. L'incertitude identitaire prend place dans un contexte d'échange, que ce soit pour la narratrice d'*Autobiographie en vert* ou pour Lucie. Dans les situations d'échanges, l'instabilité de la réalité prend socle au point de voir un monde ndiayien en quête de repère, prêt à basculer. Je ne peux m'empêcher de reprendre la formule que NDiaye elle-

même a utilisé pour décrire la France de Sarkozy : Il ne fait pas bon vivre dans le monde romanesque de NDiaye non plus.

Comme je l'ai montré, pour Herman dans *Un Temps de Saison*, il ne fait pas bon vivre au "pays" l'automne venu, et Bordeaux, la ville natale de Nadia s'avère "déloyale" (152) et menaçante pour des raisons qui resteront inconnues¹¹. NDiaye ne se pose aucune limite et forme des combinaisons dont la désharmonie n'a d'égale que la cruauté sourde des éléments, qu'ils soient géographiques ou humains. Ceci est articulé avec le registre du fantastique qui permet de créer des univers romanesques basés sur l'oxymore, le conflictuel. L'oxymore est sans aucun doute la trope qui sied à l'œuvre de NDiaye dont la démarche repose justement sur des rapprochements à caractère oppositionnelle et des combinaisons contentieuses. Si cette démarche est maintenue dans toute son œuvre, avec des intensités et des modalités différentes comme nous l'avons vu avec *Un temps de saison*, *Mon Cœur à l'étroit*, *Autobiographie en vert* et *La Sorcière*, c'est dans *La Naufragée*, le récit qu'elle écrit sur le peintre William Turner que NDiaye développe la rhétorique dissonante propre à toute son œuvre de manière plus intense avec l'introduction d'un être à l'identité fracturée, une femme-poisson. *La Naufragée* pourrait être lu, à mon sens, comme un agrégat des démarches dissonantes ndiayiennes et servirait ainsi à conclure ce chapitre.

La Naufragée, récit peu étudié¹², met en lumière de manière plus intense la stratégie dissonante et les thèmes de l'isolement et de la singularisation chers à l'auteur et ce, par le biais d'un récit dont la matrice narrative repose sur la vie et l'œuvre de J.M.W Turner. La mer étant un élément crucial dans les peintures de l'artiste anglais, on ne s'étonnera guère d'être plongé de plein fouet dans un milieu aquatique, et d'écouter la plainte d'un être à l'altérité radicale: une femme-poisson.

Dans *Figures de l'Altérité*, Jean Baudrillard explique qu'il existe deux sortes d'altérités : "il y a l'autrui –ce qui n'est pas moi, ce qui est différent de moi mais que je peux comprendre, voire assimiler –et il y a une altérité radicale, inassimilable, incompréhensible et même impensable"(11). Dans *La Naufragée*, (tout comme dans *La Diablesse et son enfant*), NDiaye nous livre un récit qui se construit autour d'une hybridité radicale en difficulté de par l'environnement inapproprié dans lequel la narration l'installe :

je ne peux demeurer longtemps sur ce sol inégal et douloureux à ma chair de poisson. Ma chair de femme est peu sensible aux menues attaques, tandis que le bas de mon corps, nerveux, élastique mais également tendre et d'une consistance délicate (chair peu serrée comme celle du cabillaud), souffre du moindre caillou sur lequel il se repose. Mais où aller et de quelle façon ? (9)

Dès cette apostrophe commence une quête morose, celle d'une créature déplacée, d'une narratrice échouée dans un univers qui lui est étranger – le titre *La Naufragée* évoque l'accident, la gratuité et le hasard de sa condition.

Son expérience est scandée d'échecs. Nous avons, par ailleurs, accès directement à ce qu'elle ressent à travers une narration à la première personne dans le chapitre I "Quai de la Seine", le reste du recueil étant porté par un narrateur hétérodiégétique. Dès le début, NDiaye démarque son personnage des a-prioris, des préconceptions :

Je ne suis plus très jeune, car toutes les femmes-poissons ne sont pas jeunes.

Mes cheveux sont abondants, sans couleur, entremêlés d'algues, de sable, de mousse. Mon torse et ma figure font toute mon humanité, cependant, des humains, je ne sais pas grand-chose. (13)

Tout au long du roman, la naufragée cherche à regagner le large qu'elle ne pourra qu'implorer. Durant toutes ces pages, l'eau n'est que celle du fleuve, "à l'odeur de saindoux et d'essence, une eau vaseuse" (15). Le fleuve est "nauséabond et sa clémence, sa tiédeur, bientôt néfaste" (19). L'eau du fleuve annonce l'irrévocable, une eau où la naufragée, de manière intermittente, fait écho à Ophélie notamment dans les descriptions de sa chevelure et le sens d'une fin tragique proche "l'eau serait lié aux larmes par un caractère intime, elles seraient la matière du désespoir"(Durand, 104).

Même si, au départ, elle assure, confiante, qu'on "a pitié de ce qu'on trouve échoué et mal à sa place" (15), la femme-poisson ne tire aucun bénéfice de sa rencontre avec les humains, au contraire. Aucune empathie pour une créature échouée : "saloperie de Léviathan!" (19) s'exclame-t-on. Pourrions-nous y voir là une référence à une réalité de notre temps : les échoués sur les côtes européennes? Pourquoi pas. Après tout, NDiaye est sensible aux problèmes de son époque et à tout ce qui implique une certaine étrangeté¹³.

En traversant l'œuvre de Turner, NDiaye instille son texte de ses propres fantômes en choisissant une créature dont la dissonance est indiscutable, visible à l'œil et dont l'impuissance est mise en évidence par son infirmité corporelle. La femme-poisson est portée au marché¹⁴ et se voit vendue au plus offrant et au non moins célèbre peintre anglais : "Il était anglais et donna toutes les livres qu'il avait encore en sa possession afin qu'on la lui cédât" (61). Celui-ci la confine dans une cage et s'inspire de sa présence pour créer ses peintures. L'exploitation humaine,

particulièrement présente dans la pièce de théâtre *Hilda* (1999) mais aussi dans des romans comme *La Sorcière*, *Trois femmes puissantes*, *Rosie Carpe*, se retrouvent ici de manière dramatique à travers l'infirmité physique du personnage : difficile de fuir avec une queue de poisson.

A travers la radicalisation de son personnage, NDiaye met en place une dissonance "intime", "intérieure" née de et nourrie par une dissonance situationnelle : "à présent", s'interroge en vain la femme échouée, "il s'agit de se mouvoir. Et comment, dans cet élément inapproprié ?" (*La Naufragée*, 11). La dissonance est donc double à l'instar de l'hybridité physique de l'héroïne. Une femme-poisson n'est radicale à proprement parler que dans un contexte romanesque où cette hybridité est hors territoire, dé-placée et par conséquent inconcevable. C'est ici que la dissonance et le fantastique se rejoignent, tout en décalage. Dans le fantastique, le surnaturel est hors contexte puisqu'il est vécu sinon comme une agression au monde naturel, du moins comme une anomalie génératrice d'inconfort. Ainsi, le fantastique en tant que mode, en même temps qu'il génère un monde dissonant, montre les dysfonctionnements particuliers de la société qu'il dépeint.

Comprenons ainsi que dans un tel monde, l'éclosion de crises situationnelles est pressentie comme une conséquence logique à la disparité environnementale vécue comme une infirmité par les personnages. Il n'est pas surprenant alors que ces crises situationnelles, qui nourrissent les textes ndiayienns, prennent souvent la forme d'une quête, elle-même instiguée par un désir de raccommodage, de rectification d'un monde qui, pour le dire simplement, "cloche" à l'instar du monde dépeint par l'artiste photographe contemporain Natacha Lesueur¹⁵ dont certaines œuvres désagrègent toute possibilité d'harmonie et dont la dissonance qui s'installe produit un inconfort et un malaise difficile à verbaliser.

Le monde de NDiaye fabrique sa monstruosité dans l'hostilité des décalages environnementaux, dans l'enceinte d'une réalité toujours en questionnement, et dans la précarité situationnelle et affective de ses personnages. Cette dissonance que NDiaye a, avec véhémence, refusé de subir dans la France de Sarkozy est la matière première avec laquelle l'auteur a façonné la machine chimérique qui a toujours composé, jusqu'à ce jour, la mécanique implacable de ses récits.

Notes

¹ La citation est tirée du récit *La Naufragé* de Marie NDiaye, 11.

² <http://www.lesinrocks.com/actualite/actu-article/article/marie-ndiaye-juge-excessifs-ses-propos-sur-la-france-de-sarkozy/>

³ Le ‘nous’ inclusif de Marie NDiaye fait référence à l’auteur, son mari Yves Cendrey et à leurs trois enfants.

⁴ Pour plus de détails sur la polémique qui a eu lieu autour des propos de NDiaye et ceux du député de Seine Saint Denis, Eric Raoult, le lecteur se reportera au riche essai de Dominic Thomas (2010).

⁵ Cette définition a le mérite de procéder à une ouverture tant que l'on garde en mémoire l'importance de l'environnement reconnaissable par tous et celle de l'inconfort généré par une situation problématique. La définition de Todorov, la plus souvent citée, situe sa validité dans un moment de lecture spéculative, là où le lecteur hésite entre deux interprétations, le fameux "moment d'hésitation", "hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la "réalité" (46) n'a pas, à mon sens, résisté au passage du temps et à la pléthore des écritures fantastiques.

⁶ Définition tirée du dictionnaire en ligne *Trésor de la langue française*.

⁷ Même si Herman les revoie en tant que fantômes (120, 121), il ne les retrouve jamais dans un état humain.

⁸ Pour une étude détaillée d'*Autobiographie en vert*, voir l'essai de Warren Motte (2012).

⁹ Dans un entretien avec Andrew Asibong et Shirley Jordan, l'auteur fait part de son choix d'atténuer l'atmosphère oppressante en segmentant le texte en trente-huit parties titrées. Elle explique les raisons qui l'ont poussé à faire ce choix: "j'avais l'impression que le texte était un

peu oppressant et il me semblait que c'étaient des pauses un peu légères, voilà, qui apporteraient une sorte de respiration" (194).

¹⁰ J'utilise ici le terme "remugle" en tant que verbe et non en tant que nom. C'est un néologisme de ma part.

¹¹ Voir l'essai de Nora Cottille-Foley qui explore l'exclusion chez NDiaye avec une lecture centrée sur l'origine ethnique non clairement identifiée des personnages. Voir en particulier la page 15.

¹² A ma connaissance, la seule étude publiée sur ce récit est celle de Termite, Marinella (2009).

¹³ Marie NDiaye utilise ce terme dans un entretien avec la journaliste Catherine Argant dans le magazine *Lire* d'avril 2001. <http://www.lire.fr/entretien.asp/idC=36945/idTC=4/idR=201/idG> .

Marie NDiaye souligne que l'étrangéité (le fait de se sentir étranger pour une raison ou une autre soit au sens propre soit au sens figuré) est l'une de ses obsessions.

¹⁴ Ceci rappelle bien sûr l'esclavage aboli au Royaume Uni en 1833 mais encore une réalité au temps de Turner. Voir le tableau *Le Négrier (The Slave Ship)* (1840) qui a fait polémique en son temps.

¹⁵ Pour des exemples du style photographique frappant de Lesueur, voir <http://zoumzoum.blogs.liberation.fr/2008/lesueur-natacha-fr/>

Chapitre III

L'écrire au fantastique : l'absence chez Marie Darrieussecq

"J'ai tellement de choses à dire sur l'absence"

(Darrieussecq)¹

Dans l'émission radiophonique animée par Raphaël Anthoven "Les Nouveaux Chemins de la Connaissance" du 24 octobre 2007 sur "France Culture", Marie Darrieussecq² expliquait qu'écrire *Truismes* (1996) était sa manière de refuser "d'employer le langage habituel des romans environnants". Est-ce à dire qu'en choisissant clairement le mode du fantastique qui permet cet effacement des catégories entre l'humain et l'animal qu'elle exemplifie dans son premier roman ; Darrieussecq se démarquerait-elle de la production littéraire de son temps ? Certainement, car la tendance littéraire des années quatre-vingt dix est à la peinture du banal (Motte, 2003, 3).

Ce langage inhabituel que propose le fantastique est ce que Darrieussecq et Marie NDiaye partagent, et c'est sans doute une des raisons pour laquelle NDiaye s'est exprimée à ce sujet à la sortie du deuxième roman de Darrieussecq, *Naissance des fantômes* (1998). Marie NDiaye n'hésita pas à composer une lettre qu'elle envoya à différents journaux dont *Libération*. L'édition du 3 mars 1998 de ce dernier rapporte les propos de l'auteure d'*Un temps de saison* :

Au fil des pages, je me retrouve dans la position inconfortable et ridicule de qui reconnaît, transformé, trituré, remâché, certaines choses qu'il a écrites. Aucune phrase, rien de précis: on n'est pas là dans le plagiat mais dans la singerie.¹

Dans le site web de son éditeur Paul Otchakovsky-Laurens (P.O.L), Marie Darrieussecq explique : "quand j'ai écrit sur les fantômes, dans un pays où, en effet, il n'y avait pas beaucoup de jeunes auteurs adeptes de ce que l'on peut appeler le réalisme fantastique, Marie NDiaye s'est sentie menacée sur un territoire qu'elle considérait comme sa propriété privée."³ La rareté d'usage du surnaturel dans le paysage littéraire hexagonal des années quatre-vingt dix est ce qui a donné ce sentiment de "déjà-vu" à l'auteure de *La Sorcière* ainsi qu'à certains critiques littéraires de l'époque⁴. Dans un paysage littéraire hexagonal où l'usage du surnaturel est pratiquement inexistant, Marie NDiaye et Marie Darrieussecq se démarquent dans leur choix commun de faire usage du fantastique. Warren Motte décrit en effet la tendance littéraire des années quatre-vingt dix comme rejetant "the exceptional and the extraordinary in favor of a focus on the ordinary and on the banality of everyday life"(2003, 3).

Cela dit, on ne doit pas reléguer l'usage du fantastique au seul désir de se démarquer en tant qu'écrivain. Lorsque Darrieussecq déclare ne pas vouloir utiliser "le langage des romans environnants", elle fait en effet référence au pouvoir subversif que le fantastique permet d'arbore tant celui-ci "disturbs "rules" of artistic representation" (Jackson, 14) ; mais l'auteure de *Truismes* fait également référence aux possibilités romanesques que le fantastique permet de mettre en place.

Si Darrieussecq et NDiaye adoptent toutes les deux un outil qui les démarque de la majorité du paysage littéraire français, chacune en fait un usage particulier et crée sa propre écriture du fantastique. Si NDiaye aime à mettre en pratique la dissonance propre à l'usage de cet outil subversif, Darrieussecq s'intéresse davantage au dépassement des frontières communément établies qu'il permet de dépasser. L'objet premier de ces dépassements est de suggérer la porosité et l'instabilité de la réalité, et à travers cela, de renvoyer à l'artificialité des frontières : l'animal et l'humain sont présents dans le même personnage dans *Truismes* par exemple, et la mort représentée à travers la figure du fantôme est l'intrus qui se présente dans l'appartement du personnage principal dans *Naissance des fantômes*. La manœuvre d'ouverture que met en place Darrieussecq permet toutes sortes de passages (vivant/ mort ; animal/humain) et ceci donne à voir une réalité qui ne peut être vécue comme un ensemble cadré, prévisible et même catégorisable, mais comme une entité privée de solidité et sujette, à tout moment, à la désintégration et au déraillement.

Darrieussecq joue de ces débordements rendus possible par l'usage du fantastique, mais elle s'intéresse également à la fonction "matérialisante" de celui-ci. Le fantastique a cette habilité de rendre possible la matérialisation des dérèglements situationnels et du mal-être des personnages à travers des figures telles que le fantôme et le monstre (*Truismes*) pour figurer les crises. C'est ainsi que ce mode subversif est capable de mettre en exergue de manière dramatique les dysfonctionnements personnels et situationnels. Pour figurer ses déraillements, la narration fantastique économise en explications et s'atèle à concrétiser. Denis Mellier considère le fantastique comme étant un mode de "l'explicite" qui "objective dans sa fiction les formes de l'absence et de la crise" (2001,

18). J'ajouterai que chez Darrieussecq, c'est justement cet explicite qui permet de ne pas parler "le langage habituel environnant", et c'est aussi par cet explicite qu'elle matérialise et figure l'absence à travers un déraillement manifeste dans ses apertures qui concèdent à différentes catégories (l'humain, l'animal, la mort, le vivant), normalement dissociées, de partager le même espace, parfois même de s'amalgamer.

La matière pré-requise au déraillement qu'engendre le fantastique est la réalité conçue culturellement dans le monde occidental comme "spatialement" délimitée : le monde des morts et des vivants ne peut se rencontrer par exemple. Darrieussecq procède au dérèglement de cette réalité-là. Ce dérèglement se fait en ôtant les limites de la conception du monde matériel et celles de la raison. L'usage du fantastique est ce qui permet à Darrieussecq de scander ces romans d'apertures peu communes. Ces apertures créées par l'effacement des frontières au point de rendre visible des espaces vides, des déficiences. Car l'intérêt premier de l'auteure est le traitement romanesque de l'absence.

La question cruciale dans ce chapitre sera de déterminer s'il y a un rapport privilégié entre l'usage du fantastique et le topos de l'absence sur lequel Darrieussecq déclare avoir tellement de choses à dire. Frederic Jameson en l'occurrence souligne que "[the fantastic] focuses upon the unknown within the present, discovering emptiness inside an apparently full reality. Absence itself is foregrounded" (1975, 146). L'absence en tant que perte et déficience hantera sous des formes variables toutes les œuvres de Darrieussecq, mais l'usage du fantastique devient sinon inexistant, du moins d'un autre ordre (*White* par exemple a des airs de science fiction, l'histoire se déroulant en 2050). Aussi, je limiterai mon étude à "la source" du topos, c'est-à-dire à ses trois premiers

romans, *Truismes* (1996), *Naissance des fantômes* (1998) et *Le mal de mer* (1999) où le récurrent thème de l'absence est nourri par l'utilisation du surnaturel.

Plus précisément, il s'agira d'identifier la nature, fonction(s) et effet(s) du fantastique pour rendre compte de la stratégie de représentation de l'absence adoptée par l'auteure. Dans quelle mesure Darrieussecq fait-elle usage du fantastique tel que Todorov et Malrieu l'ont défini, et dans quelle mesure innove-t-elle avec le monde de l'entre-deux qu'elle aime à représenter ? Avant de spécifier l'écriture fantastique de l'absence adoptée dans chacun des trois textes cités plus haut, et entrer dans le monde vacillant qu'ils distillent chacun de manière particulière, il importera tout d'abord de procéder au portrait de l'auteure face à l'acte d'écriture pour mieux saisir l'ensemble de ses œuvres et mettre en perspective ses trois premiers romans.

Métamorphoses de l'écrivain

Marie Darrieussecq est un écrivain qui déclare son goût pour la métamorphose. "J'ai un *savoir-faire* en métamorphose" (28) insiste-t-elle dans son essai sur le plagiat⁵ *Rapport de Police* (2010). La métamorphose est à lire non seulement au niveau du choix des formes et du style d'écriture, mais aussi au niveau de la capacité de transformation de l'auteur. Si dans cette déclaration "j'ai un *savoir-faire* en métamorphose", le lecteur perçoit la tentation de Darrieussecq de rapprocher le rôle et la fonction de l'auteur à celle du "Grand Créateur", l'affirmation met en amont tout d'abord la capacité de mutation du créateur-écrivain avant sa capacité créatrice en elle-même. L'écrivain peut se transformer pour créer les personnages et sujets de toutes sortes. Portée par le désir de composer avec une conscience expérimentaliste, c'est-à-dire dans un effort constant de renouvellement,

Darrieussecq conçoit le "vrai écrivain" ainsi : "je crois que les vrais [...] écrivains sont les gens qui cherchent, qui ne se satisfont pas d'un état donné du monde, de la langue et de la littérature" (Clouzeau, *Le Briquir*, 26)⁶.

Ainsi l'insatisfaction serait une constante créatrice chez Darrieussecq. L'écrivain insatisfait serait en somme le vrai, celui qui se meut en chercheur, toujours à l'affût. Rien de nouveau ici diraient certains. Peut-être, mais notons tout de même que si la déclaration ne se pose pas en évènement, il n'en reste pas moins que Darrieussecq s'observe et se définit constamment en tant qu'écrivain, en tant qu'être écrivain. D'où son affirmation "j'ai un *savoir-faire* en métamorphose" : c'est une affirmation qui avant tout indique l'acte de se penser comme objet de réflexion. Le vrai écrivain étant un être insatisfait et mobile de son état ; modifications, mutations et métamorphoses vont de soi. Darrieussecq rattache la métamorphose à la pratique: la capacité de se métamorphoser s'acquiert. A force de pratique, l'aptitude de l'écrivain à transformer et à se transformer s'en trouve élargi au point de se faire sans effort : c'est ainsi que fonctionne tout "savoir-faire".

Le terme de "savoir-faire" sous-entend la pratique mais aussi la maîtrise naturelle qui en découle. Remis dans son contexte, cette affirmation est là pour réfuter toute démarcation limitative aux pouvoirs transformationnels de l'écrivain. D'une part, ce que Darrieussecq suggère à travers cette affirmation, c'est que l'écrivain prend différentes formes et différentes voix – l'écrivain est un usurpateur et il n'y a pas de limites au possible : dire "je" au nom d'une mère qui a perdu son enfant (*Tom est mort*), raconter sa transformation en truie (*Truismes*) ou encore donner sa voix aux fantômes (*White*). L'écrivain serait ainsi un conglomérat d'avatars, se muant à volonté, à l'instar d'une divinité antique.

D'autre part, Darrieussecq fait référence à son désir d'innover avec chaque roman ainsi qu'à sa diversité d'intérêts. Des collaborations avec l'art visuel dans *Annette Messenger, the messengers* (2007) et *Mrs Umbrella et les Musées du désert* (2007) à la traduction des *Tristes Pontiques* d'Ovide (2008) en passant par un récit semi autobiographique *Le Bébé* (2002). L'originalité ne se trouvant peut-être pas dans la diversité d'intérêts de l'auteure, ni dans la nature mutante de l'écrivain, elle se réalise dans le fait d'endosser ouvertement ce pouvoir transformationnel, et de l'adopter pleinement comme ligne créatrice. En ce qui concerne son ouverture à l'expérimentalisme, elle s'attache à produire des romans qui, même s'ils partagent des motifs récurrents (la mer, les fantômes, la femme, la mémoire), se veulent narrativement sinon innovateur, du moins innovant.

En effet, dans *White* (2003) par exemple, l'auteur fait se succéder des phrases courtes qui commencent souvent par un nom, usant de peu de coordinations, dans un style paratactique, formant ainsi des scènes impressionnistes. Subrepticement, un "nous" s'immisce dès la troisième page du roman et le lecteur est surpris d'apprendre l'identité de ce "nous" quelques pages plus tard : "sol peu à peu plus vaste que le ciel, demi-sphères inégales entre lesquelles l'avion, *cric-boum*, sort son train d'atterrissage, (...) pendant que nous, agglutinés derrière pilote et copilote ou assis sur le nez de l'avion ou logés dans les aisselles de Peter nous enlaçons nos membres de fantômes" (21). C'est un récit marqué de blancs: l'Antarctique, le manque d'intrigue, les fantômes. Blanc ne signifie en aucun cas limpide. *White* est avant tout un exercice, un défi que l'écrivain se lance à elle-même. *Bref séjour chez les vivants*, publié deux ans auparavant (2001) avait déjà donné le ton,

étant construit à coup de paragraphes aux voix diverses, à coup de phrases laissées en jachère et de manque de ponctuations entre autres choses.

Le défi que se donne l'écrivain est "d'inventer de nouvelles formes, d'écrire de nouvelles phrases, parce que c'est le seul moyen de rendre compte du monde moderne, dont le mouvement sinon nous dépasse sans cesse, demeurant illisible, incompréhensible."(Miller, Holmes, 2)⁷ L'écriture pour Darrieussecq est l'occasion de transformer en jetant "un grand coup de pied dans le château de cartes" (Miller, Holmes, 2). Ce qui étonne particulièrement, ce n'est pas tant les vues de l'auteur sur l'objet que doit être la littérature, mais la réitération de ce désir de rendre le monde, la certitude de la fonction de l'écrivain portraitiste. Darrieussecq s'explique sur ce point "je veux savoir ce que c'est, l'angoisse, le bonheur, la mer, un bébé, ce que c'est de l'intérieur, comme si c'était la première fois que j'abordais ces parages. Je veux dire au lecteur: "Voyez, sentez, entendez: ceci est une vague; ceci est une femme qui se perd; ceci est un cerveau qui pense" (Miller, Holmes, 3). Le résultat de cette conscience aiguë de la forme et de cette aspiration à "rendre gorge au prêt à penser" (Miller, Holmes, 3), se transforme dans ses textes en une quête double : parallèlement à cette aspiration de décrire le monde de manière mimétique ("ceci est une vague" etc.), Darrieussecq travaille à défamiliariser ce monde de manière constante à travers notamment l'utilisation du fantastique.

Chez Darrieussecq, le fantastique permet d'assouvir cette aspiration à la singularité et d'exposer "l'angoisse" ou "[la] femme qui se perd" en introduisant du surnaturel qui a pour effet de mettre en perspective, en déraillant le monde matériel traduit avec une conscience narrative mimétique. En opérant de cette manière, le texte fantastique propose ce que Jean-Luc Steinmetz appelle une "*régression* au sens le plus

analytique du terme, une descente vers un empire du dedans où perdurent des peurs et des émois archaïques" (30). Autrement dit, à travers le déraillement narratif fantastique, les défaillances intérieures du sujet, son angoisse et sa perte de repère, sont effectivement mises en avant.

Par ailleurs, de par le choix de la formulation "ceci est une femme qui se perd" je ne peux m'empêcher de faire l'analogie avec la célèbre peinture de Magritte *Ceci n'est pas une pipe* où l'objet "pipe" est représenté en premier plan avec pour arrière fond la couleur beige. La pipe, tout à fait reconnaissable, ne repose sur aucun objet, elle est en "lévitation". Dans la peinture de Magritte, le tiraillement existant entre le contenu (une pipe) et le discours (ceci n'est pas une pipe) expose de manière amusée le travail de la peinture qui est la représentation. De même, avec une conscience de la forme, Darriussecq met en scène la "femme qui se perd" (*Truismes, Naissance des fantômes, Le mal de mer*) en usant du surnaturel dans un contexte réaliste. Ceci a pour effet de renvoyer inévitablement à son outil de représentation qu'est l'écriture, à son travail d'écrivain usant d'artifices invraisemblables et trahissant ainsi le monde mimétique qu'elle s'active à représenter. Sur ce sujet, Denis Mellier conçoit que tout texte fantastique pratique l'autoréférence. Il explique qu' "à mesure que le texte manifeste l'effet du fantastique, le fantastique en retour ne cesse de manifester [...] le monde de la littérature" (2001, 11). L'autoréférence pour nous n'est importante que pour souligner l'insistance de l'auteure sur la forme, sur la meilleure manière de dire les choses et sur son sens de l'expérimentalisme : l'écriture et la représentation qu'elle engendre est au centre de ses préoccupations. Soit dit en passant, l'autoréférence est particulièrement explicite dans *Naissance des fantômes* lorsque le personnage principal réfère le lecteur à son processus

d'écriture à partir de la disparition de son mari et à l'apparition du fantôme Aussi, le fantastique renvoie au collage artisanal de l'écriture lorsque le surnaturel problématise le monde mimétique. Plus simplement dit, l'usage de l'invraisemblable dans un contexte "naturel" /reconnaisable donne à voir les artifices de l'objet littéraire. Par cet usage du surnaturel dans ce monde mimétique qu'elle prend soin de rendre plausible, vraisemblable autant que possible, elle le défamiliarise et le donne à voir comme une représentation certes, mais plus encore, elle le donne à voir sous un nouveau jour. La défamiliarisation est expliquée par Victor Shlosky dans son "Art as technique". Celui-ci souligne que "the technique of Art is to make objects "unfamiliar", to make forms difficult, to increase the difficulty of perception, because the process of perception is an aesthetic end in itself" (Lemon LeeT. and Reis Marion J., 12). Dans les trois premiers romans de Darrieussecq, la manière choisie de "jeter un grand coup de pied dans le château de carte", c'est-à-dire de défamiliariser afin d'assouvir son désir d'écrivain portraitiste, est d'avoir recours au fantastique pour ainsi rendre compte du monde moderne et de l'absence qui l'habite.

L'absence : une récurrence.

Dans un entretien donné en 2006, Darrieussecq affirme "j'ai tellement de choses à dire sur l'absence que j'écris en fait là-dessus" (Lambeth, 807). L'individu face à la disparition soudaine de l'être cher ainsi que l'absence de soi constituent un *leitmotiv* dans l'œuvre de l'auteur. Dans *Bref séjour chez les vivants* (2001) par exemple, la narration est basée sur l'obsession des membres de la famille Johnson par un évènement tragique : la mort par noyade du petit Pierre, âgé de trois ans. *Tom est mort* (2007) reprend le même

thème mais le réduit à un seul personnage, une seule voix, celle de la mère et l'articulation de son trauma.

En fait, Darrieussecq confirme "pour moi, tous mes livres, tous y compris *Truismes*, *Le Bébé*, tous parlent de l'absence" (Lambeth, 808). Jusqu'ici, deux articles se sont focalisés sur ce thème dans les romans *Tom est mort* (Kilduff) et *Naissance des Fantômes* (Robson). Ces deux articles rendent compte du thème de la perte. Kiduff développe son essai autour de la notion de "perte" et des différentes variantes que celle-ci peut prendre. Elle base notamment sa lecture sur la notion freudienne de "perte" telle qu'elle apparaît dans *Deuil et Mélancholie* (1917). L'essai de Robson s'appuie sur la notion derridienne de "supplément" et s'intéresse à la recomposition en mots et en images de la mémoire de l'évènement de perte arguant que les mots et les images chez Darrieussecq et Camille Laurens agissent comme "supplément" et révèlent leur insuffisance. Je voudrais continuer cette exploration de l'absence chez Darrieussecq mais en la rattachant au monde vacillant du fantastique.

Un univers vacillant

Ce qui est commun à ce que Darrieussecq appelle un tryptique⁸ composé de *Truismes*, *Naissance des Fantômes* et *Le mal de mer*, c'est le genre des personnages principaux : ce sont des femmes, et le fait qu'elles sont toutes en situation de crise à l'abord du roman. "Pour l'instant tous mes personnages fonctionnent comme ça", décrit Darrieussecq en 2002, "il y a une situation de départ et puis, il y a une rupture qui fait que le personnage est obligé à se mettre à penser seul" (Gaudet, 108). Chez Darrieussecq,

cela ressemble à une formule expérimentale : que se passe-t-il lorsqu'une femme se retrouve face à un évènement inattendu, perturbateur ? Que se passe-t-il lorsque le monde que celle-ci connaît vacille et perd ses repères habituels ? Quelle direction prend la narration lorsque se manifeste un déraillement des repères habituels ? C'est donc sur un fond de commotion et une défaillance que la diégèse s'ébranle.

Le personnage féminin est en terrain fragile, déstabilisé, un terrain entre deux confluences : pas tout à fait en amont de l'évènement mais pas non plus à l'aval car il est en plein déroulement. Le personnage féminin est entre deux situations, deux états : en plein changement, en pleine négociation avec ce qui —littéralement—lui tombe dessus. Il n'est donc pas étonnant de retrouver le fantastique comme langage commun aux trois romans. La structure de base de *Truismes*, *Naissance des fantômes* et *Le mal de mer*, de par le monde vacillant qu'ils narrent, s'avère être un terrain propice à l'entre-deux fantastique. Tous ces romans créent le parfait cadre pour que prenne place du chancellement, de l'indéterminé (par conséquent de l'hésitant qui rappelle par ailleurs la définition de Todorov) et plus encore, pour que naisse "une confrontation" (Malrieu, 48) entre le personnage principal et un phénomène. Rappelons ici rapidement la définition de Malrieu que j'ai présenté dans le chapitre introductif :

Qu'il s'agisse de fantômes, d'aberrations spatio-temporelle ou de folie, toutes ces manifestations ont pour point commun de perturber profondément l'équilibre intellectuel du personnage, et par ce biais, de remettre en question les cadres de pensées du lecteur lui-même. Ces manifestations, malgré les figures très différentes qu'elles revêtent, peuvent être regroupées et désignées sous le terme

générique de "phénomène" (48).

Malrieu a pour mérite de simplifier et d'élargir sa définition en suggérant que le fantastique peut exister sans surnaturel :

Le récit fantastique repose en dernier ressort sur la confrontation d'un personnage isolé avec un phénomène, extérieur à lui ou non, surnaturel ou non, mais dont la présence ou l'intervention représente une contradiction profonde avec les cadres de pensée et de vie du personnage, au point de les bouleverser complètement et durablement (52).

La perspective de Malrieu sur le récit fantastique permet, par ailleurs, d'inclure et d'aborder le dernier roman du tryptique *Le mal de mer* en tant que texte faisant usage du registre fantastique lorsque les personnages sont décrits face à ce qui est perçu comme un phénomène. Le texte généré par cette rencontre est un texte exhibant le déraillement intime des personnages dont la saisie de l'environnement extérieur est cadencée par l'indéterminé et l'incertitude. Je montrerai ceci avec plus de détails quelques paragraphes plus avant. Avant cela, j'aimerais préciser que dans le cas de *Truismes*, *Naissance des fantômes* et *Le mal de mer*, la formule choisie par l'écrivain au début de la narration est une formule qui génère d'emblée la confrontation à une situation nouvelle et l'oscillation.

En d'autres mots, Darrieussecq met en place un état des choses indéterminé dès les premières pages. Etat des choses qui parfois génèrent le doute tant chez le lecteur que chez le personnage dont, soit dit en passant, est figurée l'instabilité psychologique. Le

personnage et le lecteur peuvent se retrouver confrontés à une situation où ils doivent trancher si ce qu'ils perçoivent est réel ou non (voir la première apparition du fantôme dans *Naissance des fantômes* par exemple ou la transformation graduelle en truie de l'héroïne de *Truismes*). Darrieussecq fait usage de l'hésitation certes mais elle va au-delà pour exploiter l'état intermédiaire où se trouve toute chose ou situation indéterminée. C'est le mouvement de va-et-vient, l'espace de l'entre-deux et l'incertitude qui sont investis dans les trois premiers romans et ceci de manière différentes. La première page de *Le mal de mer* exemplifie cet état des choses de la manière la plus subtile. Elle décrit un environnement fantasmatique avec la description peu commune de l'élément naturel qu'est la mer.

Omniprésent, l'univers marin habite l'ensemble de la fiction de l'auteur.

Darrieussecq est née à Bayonne où la mer doit être sinon domptée, du moins apprivoisée. Elle s'explique sur ce point "je suis née au bord de la mer (...) et mon père était maître-nageur. Pour lui, c'était très important que je sache nager très tôt, parce que la mer est très dangereuse à Biarritz et il faut savoir faire avec les vagues" (Lambeth, 811). La mer, sujet principal de *Précisions sur les vagues* (1999) est aussi présente de manière sporadique dans *Naissance des fantômes* (1998), *Bref séjour chez les vivants* (2001), *Le Pays* (2005), *Tom est mort* (2007) et *Claire dans la forêt* (2004). La mer comme lieu géographique, comme bord du monde, comme abîme ou comme lieu fantasmatique, peuplé de monstres marins et parfois simplement difficile à concevoir. Le début de *Le mal de mer* expose un paysage où le descriptif reflète l'oscillation présente dans les trois romans, une manière de clôturer le tryptique en offrant du fantasmagorique.

C'est une bouche, à demi ouverte, qui respire, mais les yeux, le nez, le menton, ne sont plus là. C'est une bouche plus grande que toutes les bouches imaginables, et qui fend l'espace en deux, l'élargissant, si bien qu'il faut faire un arc de cercle avec le corps pour tenter de tout voir. Le bruit est énorme, le souffle, mais c'est surtout qu'on ne s'y attend pas, on monte la dune, on lutte pour arracher ses pieds à la pente un temps, on est seulement occupé par ce vide sous le sable, et d'un coup l'espace explose, on a levé la tête et le haut de la dune s'est fendu dans la profondeur, quelque chose comme deux bras immenses qui s'ouvrent ; mais ce n'est pas exactement ça, ce n'est pas accueillant, c'est plutôt qu'on a pas le choix, comme du haut d'un immeuble ou d'un monument on tomberait en l'absence de garde-fou. Il est difficile d'envisager le bord de cette chose, de décider où elle se trouve exactement, à quelle distance (11-12)

Au début de son troisième roman, Darrieussecq entraîne le lecteur sur une dune avant de lui faire découvrir un objet, la mer qu'elle ne nomme que quelques paragraphes plus tard. Elle ouvre la narration par une focalisation interne qui semble se transformer en une focalisation externe avec l'inclusion du "on" à partir de "mais c'est surtout qu'on ne s'y attend pas". Texte polyphonique avec le choix du discours indirect libre, discours par définition ambigu puisqu'il permet à l'auteur de brouiller le système d'énonciation (focalisation interne/ externe) à volonté. Pour un début de récit, le lecteur est jeté en mer, l'auteur s'ingéniant à ne laisser paraître aucun amarrage. Il n'y a en effet aucun point de repère énonciatif précis (qui voit et entend ?). Un "elle" apparaît au deuxième paragraphe "elle se remémore la montée, pour retrouver ce moment" pour ensuite quelques lignes

plus tard lire "son visage en est comme lavé, détendu"(12). Celle qui se remémore est la mère et le visage qui a vu la mer est celui de l'enfant. Par quels yeux, par quelles oreilles le lecteur fait-il l'expérience de cette découverte ? La mère ou l'enfant ? Les deux ? Le "on" par ailleurs est inclusif et pourrait accueillir le narrateur et le lecteur avec certitude et même l'auteur si "on" se veut joueur.

L'incertitude ne s'arrête pas seulement au détenteur de la focalisation. En fait, elle constitue le cœur de ce paragraphe (et du texte dans son ensemble). Dans cet extrait, le narrateur nous donne à voir l'objet par tâtonnement, le suggérant, le personnifiant tout en le scindant : "c'est une bouche [...] mais les yeux, le nez, le menton, ne sont plus là". L'incertitude se manifeste aussi par cette fragmentation. La description est basée sur les sens et ce qu'ils arrivent à percevoir, ce qui crée cette impression de "découverte". Observons le tiraillement qui existe entre la passivité préconçue et grammaticale de l'objet : c'est celui-ci qui est observé et sa mise en activité comme s'il était doté de volonté. L'objet est agent actif "qui fend l'espace en deux", qui "souffle" et est doté de "deux bras qui s'ouvrent". L'œil humain est incapable de tout voir sans le reste du corps car "il faut faire un arc de cercle avec le corps pour tenter de tout voir", et l'oreille est envahie par surprise lorsque le corps arrive à monter la dune ". L'expérience sensorielle ne peut être que fragmentaire et la perception reste incertaine. Le doute vient de cette difficulté à voir, entendre, concevoir cet espace. La fin du texte le concède "Il est difficile d'envisager le bord de cette chose, de décider où elle se trouve exactement, à quelle distance". Cette dernière phrase résonne comme une confession sur l'impossibilité de faire sens de l'objet et donc de le décrire, d'où les approximations : " quelque chose comme", "mais c'est surtout", " pas exactement ça", "c'est plutôt", "cette chose" et l'usage

de la comparaison qui rend compte de la difficulté de rendre cette réalité sans référence à une autre "comme deux bras". Tout le texte est une oscillation sur la nature de "la chose". Ce vague descriptif montre l'objet comme étrange, surprenant. Tout ce travail laborieux pour rendre une réalité a pour effet de rendre cette réalité fantasmagorique "c'est une bouche plus grande que toutes les bouches imaginables".

Cette stratégie qui par ailleurs repose sur une instillation de l'information, telle une énigme à déchiffrer, dilate le texte avec des approximations, au point de rendre difficile la saisie de l'objet décrit jusqu'à le rendre irréel. L'oscillation n'est pas le but en soi mais c'est le moyen par lequel Darrieussecq entre en matière pas uniquement dans *Mal de mer* mais dans le triptyque dans son entier. Ce tangage narratif repose sur une incertitude langagière, et l'impossibilité de dire la réalité (ici en l'occurrence la mer) sans la déformer, sans la fantasmer (la rendre irréelle). Ceci rappelle bien évidemment la question de la représentation, et l'impossibilité de la langue à rendre compte du monde de façon "satisfaisante", la langue ne peut rendre l'objet que par approximation, elle ne peut rendre une expérience que par déviation –fantastique. C'est ainsi que Darrieussecq semble le concevoir dans les trois premiers romans.

Bien qu'il n'y ait pas d'êtres surnaturels ici, c'est en fait le registre fantastique qui est exploité dans ce paragraphe à travers, d'une part, l'usage de la personnification: la mer est un corps fractionné dont la bouche et les bras prennent vie : la bouche "respire" et "souffle" et les bras "s'ouvrent". Et d'autre part, il est signifié par la construction en crescendo d'un danger latent "on lutte pour arracher ses pieds", "ce vide sous le sable", "l'espace explose", "le haut de la dune s'est fendu", "ce n'est pas accueillant", "on tomberait en l'absence de garde-fou" (11). Ceci ajouté à l'irrésolution des voix qui se font

entendre à travers le flottement que permet le style indirect libre. Tout ceci atteste de la stratégie construite autour de l'indéterminé lorsque le personnage fait face à un phénomène. N'est-ce pas le résultat d'une corrélation ? A la situation de crises dans lesquelles les personnages sont plongés, l'auteur préfère construire des incipits qui mettent en avant le déraillement né de cette confrontation et l'incertitude qui en découle à travers le registre du fantastique.

Les trois romans s'ouvrent sur des personnages principaux au bord du précipice, au "dénouement" pour reprendre le terme de Lionel Ruffel qui explique à ce propos que :

Le dénouement n'est pas définitif, il est même plutôt fondateur. Ni début, ni fin, limité et transitoire [...], il déploie une temporalité complexe, tout à fois tourné vers le passé qu'il transforme et le futur qu'il autorise. Le dénouement ouvre à l'inconnu, au "vide", à "ce qui allait suivre", sur les ruines et les restes du passé. Contrairement à son sens originel, il n'est pas, dans la dramaturgie classique, dénouage, déliaison ou rupture mais propose une nouvelle configuration de l'histoire, une solution, purgée de ce qui l'empêchait (11)

Ainsi, les personnages principaux sont au bord du précipice exposant d'emblée leur situation de crise existentielle, tout comme le "on" de l'extrait plus haut se retrouve, littéralement cette fois-ci, au bord de la falaise. Prenons cette image pour cadrer le mécanisme de base qui régit l'ensemble du triptyque. *Le mal de mer* est le dernier de la série des trois et l'idée d'ensemble est arrivée à l'auteur "après coup". Rien de préconçu ici. Cela dit, avec un attachement à mettre en scène différentes modulations de l'absence

(l'absence de repère, l'absence de soi et l'absence en tant que déficience), l'auteur met en place ce qu'on pourrait appeler un "mécanisme de rupture" commun aux trois romans.

Dans les trois romans, le personnage féminin est entre deux situations, deux états de faits. Elles sont toutes en "rupture" et l'incipit du *Mal de mer* me semble particulièrement pertinent car il reprend de manière imagée le mécanisme de désintégration et l'atmosphère d'instabilité commune aux trois romans. Le verbe "fendre", utilisé à deux reprises en onze lignes, et l'incarnation morcelée de la mer renvoient au mal-être du personnage principal, la mère. Le fractionnement et le sentiment d'inquiétante étrangeté (que nous aurons l'occasion d'explorer avec plus de précisions dans le chapitre sur Maryse Condé) créé par la diffusion latente d'un danger, renvoient au caractère défaillant de la mère et à son absence de repère. La mère coupe court à ce qui compose sa vie quotidienne pour prendre la fuite avec sa fille. L'auteur de manière consciente ou non procède à la synthèse en image de ce mécanisme de rupture, et de toutes les conséquences qu'il entraîne dans la narration des trois romans: déraillement, instabilité, oscillation, rupture des frontières commune de la perception et du raisonnable avec le fantastique. *Le mal de mer* clôture le triptyque et Darrieussecq colmate cette structure de déraillement et de rupture trois fois réitérée, pour faire le choix d'une fiction plus expérimentale en nature et dont la narration centrale ne reposera plus sur une figure féminine (*Bref Séjour chez les Vivants* (2001)). L'hésitation manifestée par le texte en lui-même dans le choix du style indirect libre et par les personnages dans leur saisie de la réalité, place ces textes dans l'entre-deux inconfortable du fantastique. Pour expliquer ce que j'entends par "l'entre-deux fantastique" avec plus de précision, il est nécessaire ici de rappeler la définition de Todorov :

Le fantastique [...] ne dure que l'instant d'une hésitation : hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la "réalité" [...]. A la fin de l'histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend une décision et par là-même et par là-même sort du fantastique. S'il décide que les lois de la réalité demeurent et permettent d'expliquer les phénomènes décrits, [alors] l'œuvre relève d'un autre d'un autre genre : l'étrange. Si, au contraire, il décide qu'on doit admettre de nouvelles lois de la nature par lesquelles le phénomène peut être expliqué [alors] nous entrons dans le genre merveilleux (1970, 46).

Avec cette définition, il faut comprendre que dans son désir d'effacer toute indétermination en forçant des frontières, Todorov expose les limites incertaines de celles-ci. Lucie Armitt voit dans les délimitations de Todorov le flottement même du mode du fantastique." With his (Todorov's) focus on the boundary-marker where the marvelous and the uncanny come into contact, genre delineations start to blur at the edges. This is the site of genuine theoretical renewal, for it is here that we encounter the zone of the fantastic"(1996, 32). C'est en effet dans l'entre-deux que se précise le fantastique et le monde auquel celui-ci donne naissance, c'est aussi dans cet entre-deux que se construit une certaine déficience pour accommoder l'absence. Particulièrement pertinent pour décrire le monde de Darrieussecq, l'entre-deux est une notion qui dépasse le seul domaine du fantastique.

Entre-deux

Si Cécile Narjoux et Catherine Rodgers composent leurs essais autour de "l'entre-deux", c'est pour nuancer l'appartenance des récits de Darrieussecq au fantastique. Or, lorsqu'on se penche sur la notion telle que la définit Noëlle Batt (définition que je préciserai plus avant), celle-ci articule une des caractéristiques du fantastique. Remarquons cependant qu'à la lecture des récits de la romancière, il naît un certain besoin (légitime) des critiques de placer ces récits dans un espace littéraire catégorisable.⁹ Ceci est dû à l'usage du surnaturel dans un contexte dit "réaliste" et à la définition communément admise du fantastique en tant que genre. La formulation de Todorov ne peut naturellement contenir toutes les modulations comme je l'ai expliqué dans le chapitre introductif, le fantastique interrogeant lui-même les limites communément concevables. Narjoux considère que l'œuvre de Darrieussecq se retrouve toute entière dans le flottement de l'entre-deux, et que le fantastique est un registre dont l'auteur fait usage pour servir cet "entre-deux". De même pour Rodgers qui prend "l'entre-deux" à la lettre, développe son essai autour de l'ambiguïté que traduit cet espace "puisque'il se situe entre deux catégories, deux frontières". Elle n'engage pas le fantastique dans cet "entre-deux" mais considère ce dernier comme une catégorie à part entière précisant que "l'écriture de Darrieussecq se situe entre le réalisme et le fantastique" (Rodgers, 105). Pourtant, comme je l'ai montré en détail dans le chapitre introductif, le réalisme et le fantastique ne partagent aucunement une relation d'opposition. Ils partagent une relation de nécessité : sans le réalisme, le fantastique ne peut prendre place. Cela dit, pour Rodgers, "l'entre-deux" est avant tout une thématique chez l'auteur. Considérons à notre tour l'entre-deux mais en tant que notion à part entière et pas seulement comme

descriptive des récits de Darrieussecq. "L'Entre-deux" en tant que notion a été disséquée en 1994 par Noëlle Batt¹⁰.

Batt définit "l'entre-deux" comme un "bridging concept." D'après elle, la notion d'entre-deux, bien que non nommée en tant que telle par Merleau-Ponty est présente chez le philosophe et décrit la subjectivité de toute relation à la réalité. La réalité est, en quelque sorte, créée en même temps qu'elle est perçue, elle existe principalement à travers cet échange. Batt rapproche ceci à "l'intersubjectivité": "the point of view of the viewer [is] constitutive of the thing viewed" (35). Pour mieux saisir la notion "d'entre-deux" qui, affirme-t-elle, existe sous différentes formes, chez un nombre de théoriciens du vingtième siècle comme par exemple Bakhtine, Blanchot, Serres et Mandelbrot pour les mathématiques, elle compare celle-ci au "tiers espace".

The "Entre-deux" seems to be based on fragmentation, on disjunction; the "third place" would be based on proliferation, on conjunction. (...) The process of fragmentation visible in the "Entre-deux" may have to precede the conception of the "third space". The schism has to be recognized before the two sides can be bridged; disjunction temporally and logically precedes conjunction. (47)

La principale différence entre "l'entre-deux" et le "tiers espace" se résumerait donc au mouvement que ceux-ci produisent : rapprochement et prolifération pour le "tiers espace", disjonction résultant naturellement en une fragmentation pour "l'entre-deux". Ce dernier ne reflète-t-il pas le mouvement escompté par l'auteur dans l'incipit du *Mal de mer* ? Mouvement fragmentaire et instable. Batt n'a en tête de décrire ni l'effet

fragmentaire que peut produire le texte littéraire, ni ce qui conçoit et décrit le mode du fantastique. C'est pourtant ce qu'elle effectue à son insu: "l'entre-deux" qu'elle dissèque reprend le fondement du mouvement qui produit le fantastique, celui-ci s'organisant autour d'une logique de la disjonction. Paradoxalement dans le cas du fantastique, cette disjonction est le résultat d'une ouverture ou d'un déraillement des limites (entre animal/humain, naturel/surnaturel). Cette proximité ne peut cependant prétendre au "tiers espace" tel qu'il est décrit plus haut car l'espace du fantastique ne génère ni union, ni prolifération en soi. En d'autres termes, le fantastique n'est ni fécond, ni assimilé. Il reste intrinsèquement voué à amplifier les dysfonctionnements, étant lui-même "dysfonctionnel" par nature, disjoignant, fragmentant et déraillant les espaces littéraires qu'il investit. Dès lors, la notion "d'entre-deux" décrit précisément l'espace dans lequel se niche le mode du fantastique. Je conçois cependant cet "entre-deux" comme un locus en devenir, passant d'une frontière à l'autre, se définissant dans l'instabilité même, un espace qui se fait et se défait et dont la déficience en formerait le socle. L'entre-deux fait exister la déficience des états des choses tant il se définit dans la continuelle mise en absence d'une partie : dans l'entre-deux fantastique, il n'est pas question de conjonction mais de division (disjonction), de mise à l'écart ou mise en absence. Le préfixe "ab" revêt en effet une signification d'écart, l'absence étant "le fait de n'être pas dans un lieu où l'on pourrait, où l'on devrait être"¹¹. Le terme "état" pourrait très bien prendre la place de "lieu" dans le cas de Darrieussecq. L'absence ou "être absent" serait aussi "le fait de n'être pas dans un (état) où l'on pourrait, où l'on devrait être".

Espace fragmentaire, l'entre-deux est aussi formé par du vide, des lacunes.

L'absence en littérature pourrait-elle se concevoir autrement que dans la rupture et la fragmentation ? L'absence pourrait-elle habiter d'autres lieux que l'Entre-deux ? Pourrait-elle donner à voir autre chose que des personnages en situation de crise ? Et enfin, la notion d'entre-deux étant elle-même fondatrice dans le fantastique, la rencontre de personnages mi-animal, mi-humain ou en forme évanescence va-t-elle de soi ?

Les portraits de ces femmes ne sont pas complaisants, d'autant qu'au côté de l'acte même de disparaître (la fuite de la mère dans *Le Mal de mer*, la dégradation de l'état humain de l'héroïne de *Truismes* et l'éclipse du mari dans *Naissance des fantômes*), les textes de Darrieussecq distillent le topos de l'absence comme un mal-être, une anomalie et ceci à travers notamment une exposition subjective, floue et elliptique de la réalité. Dès lors, nul ne s'étonnera de retrouver l'absence accrochée en bandoulière de textes qui se plaisent à rester en bordure, en terrain vacillant, dans l'entre-deux des états qu'ils soient physiques, mentaux ou situationnels.

Anatomie de l'absence

Si les trois premiers romans de Darrieussecq réitèrent une même structure: un personnage féminin se retrouve face à une situation de crise, la fiction prenant en charge d'étayer la transformation de leur expérience du monde, ces trois romans exposent plusieurs cas de "disjonctions" où l'absence semble se nicher dans cet état de l'entre-deux. Ces trois cas de disjonctions : une femme se transformant de façon intermittente en truie, une autre faisant face à la disparition de son mari, et la dernière prenant la fuite avec sa fille présupposent-ils un état normal des choses ou bien présupposent-ils une réalité déjà fissurée ? Difficile de statuer car les romans restent muets ou suggestifs¹² sur ce point.

Cela est égal, l'important étant qu'en même temps que Darrieussecq décrit cette structure de crise personnelle que vivent les protagonistes, elle fait équivaloir un déraillement de la réalité ou de sa perception avec principalement l'usage du fantastique. L'une des caractéristiques du fantastique qui semble prévaloir chez l'auteure, est cette capacité à prendre les choses au sens propre. Todorov explique "l'évènement surnaturel doit être pris au sens littéral" (1970, 69). *Truismes* expose les tribulations d'une femme-truie et *Naissance des fantômes* donne vie et forme au fantôme du mari disparu. Tous deux mettent en scène deux sortes d'absence portées par les deux personnages principaux pour véritablement exhiber une absence plus subtile, celle de l'absence de soi. Je souhaite commencer l'exploration de cette absence de soi dans *Truismes* tout d'abord. Avant de montrer comment l'absence est distillée dans le texte, j'aimerais très brièvement situer le roman.

"Que n'a-t-on pas dit sur *Truismes*" serait peut-être la meilleure manière d'introduire le premier roman de Darrieussecq, texte sur lequel a été publié une trentaine d'articles, ce qui n'est pas négligeable pour un roman contemporain. Les essayistes se sont interrogés sur les occurrences dans le roman d'associations telles que le regard et l'identité, la dualité nature/culture, le rapport entre truismes et vérités ou, entre autres choses, sur les questions philosophiques concernant la survivance de la race humaine et les indignités de l'espèce animale. C'est un texte ouvert sur toutes sortes d'interprétations et ceci est dû notamment à un certain fatras qui rend le texte quelque peu hermétique: on ne peut faire complètement sens de cette viré dans l'excès: il y a de tout, du surnaturel, du politique, du sexe et du lard. Loin du goût tragique que peut laisser l'expérience d'un

Grégor Samsa dans *La Métamorphose* (1917) de Kafka, *Truismes* s'ingénie à donner corps à une métamorphose graduelle de manière parfois drôle, car il semble que le monde de l'héroïne soit emmuré de clichés, de phrases toutes faites, de banalités dont elle se dépouille petit à petit.

L'héroïne de *Truismes* au tout début du roman fait montre d'une volonté qu'on ne lui connaît guère durant le reste du texte lorsqu'elle décide de léguer son histoire au reste de l'humanité malgré la difficulté matérielle et physique de sa situation, le manque de lumière, la difficulté de tenir un stylo et la boue qui "salit tout, qui dilue l'encre à peine sèche" (11). Le roman est donc la narration à posteriori des événements, le témoignage directement retranscrit par la narratrice-protagoniste, une femme-truie. Après une entrée en texte apologétique où l'héroïne "prie" et "supplie" (12) le lecteur de bien vouloir l'excuser pour "son écriture de cochon" (11) et son "indécence" (12), elle raconte sa transformation corporelle à travers la narration de son métier déclaré de masseuse dans une parfumerie. La protagoniste est, de plusieurs point de vue, unique, mais là où elle surpasse toute attente, c'est dans l'absence de sens commun de ce qui est acceptable et de ce qui ne l'est pas. L'auteur élabore un personnage d'une naïveté à toute épreuve en instaurant un décalage entre la perception de l'héroïne et ses descriptions d'un graphisme qui ne laisse au lecteur aucun doute quant à la nature de ce qui est train de se dérouler. C'est ainsi par exemple que la protagoniste réagit lorsqu'elle se voit offrir un contrat de travail : "le directeur de la chaîne tenait mon sein droit dans une main, le contrat dans l'autre main. Je sentais mon sein qui palpitait, c'était l'émotion de voir ce contrat si près d'être signé" (13). La présentation du contrat donne une idée de la nature du travail, et

pourtant, l'héroïne se donne à la tâche avec diligence et honnêteté et s'indigne quand ses collègues –qui elles, ont conscience de leur condition-- agissent autrement :

Ce que [les filles] ne disaient pas, c'est que pour la plupart elles recevaient de l'argent pour elles. Moi j'ai toujours refusé, on a sa fierté tout de même. Je n'avais pas tellement envie de voir mes copines vendeuses, elles avaient mauvais genre pour ne pas dire autre chose. Mes clients à moi savaient qu'ils n'étaient pas question d'argent entre nous, que tout passaient directement à la chaîne et que je touchais mon pourcentage, un point c'est tout (34).

Et de renchérir "j'étais fière d'avoir la gestion la plus saine de toute l'entreprise" (35).

De toute évidence, l'héroïne est la seule créature dans le roman qui ne se voit pas en tant que ce qu'elle est : une prostituée. Totalement à l'extérieur de ce qui lui arrive, absente d'elle-même, comme s'il s'agissait de quelqu'un d'autre, elle mène une vie de victime inconsciente. Cette absence de soi est rendue notamment par le choix d'une langue sans cesse à la recherche du mot ou de l'expression exacte. Outre le niveau scolaire modeste de la protagoniste, cette difficulté à exprimer sa réalité avec exactitude articule son absence de repères et de références. Le texte est scandé de "comment dire" (13, 28, 32) et de "je crois que c'est le mot" (26, 45). La protagoniste est en effet complètement "à côté de ses pompes" pour reprendre une expression familière qui siérait parfaitement au style du roman. Celui-ci présente une femme "à côté", à côté de la réalité. Elle est incapable d'analyser ou d'inférer au-delà de ce qu'on lui dit ou fait subir. Lorsque par exemple un client lui propose de venir passer le week-end chez lui, à la campagne, elle accepte sans

se douter de ce qui pourrait l'attendre : "J'ai été très déçue" conclut-elle avant de donner des détails

"la maison du client était belle, entourée d'arbres, j'avais une envie de comme qui dirait extravagante, d'aller mettre mon nez là-dedans, de me vautrer dans l'herbe de la humer, de la manger. Mais le client m'a gardée attachée tout le week-end. J'en aurai pleuré en revenant dans la voiture."(23)

Des abus qu'elle subit, elle ne s'en plaint nullement et n'en est pas étonnée outre mesure, elle subit comme s'il s'agissait d'un état de fait. Elle est en dehors de la réalité de son métier, des codes relationnels et en dehors de son corps, l'héroïne devant faire face à une transformation graduelle corporelle qu'elle ne peut ni expliquer ni maîtriser. En ce sens, nous sommes très loin du sensationnel que peut revêtir le fantastique du XIXème siècle. La métamorphose en truie se fait par intermittence et de façon progressive: légère prise de poids d'abord, couleur de peau de plus en plus rosée, envies de se rouler dans la boue et de manger de l'herbe jusqu'à la poussée d'un groin, d'une queue en tire-bouchon et de six mamelles. Pourtant, sans entrer dans l'allégorie¹³, la vraie métamorphose restera invisible à l'œil. Avec le changement corporel arrive un changement interne, une prise de conscience: c'est là que se manifeste une "présence d'esprit".

Dans les premières pages du roman, la narratrice reproduit les généralités qu'elle entend autour d'elle comme des vérités : Edgar (son premier petit ami) disait que "le travail corrompait les femmes" (18) et "les étudiants étaient tous pourris" (16). Les conclusions qu'elles tirent sur le comportement des uns et des autres sont presque

toujours erronées, souvent même incongrues comme quand elle conclut, après qu' Edgar lui a offert un verre "dans le bar tropical" (15) de l'Aqualande, "j'ai tout de suite vu que c'était quelqu'un de bien" (15). Pourtant, au fur et à mesure que la femme devient truie, celle-ci prend conscience de ce qui l'entoure " il me venait de drôle d'idées, des idées que je n'avais jamais eues, je peux le dire maintenant. Je commençais à juger mes clients" (26). L'héroïne commence en effet à avoir un point de vue, à jauger sa réalité, à évaluer et classer. "J'avais pour ainsi dire un avis sur tout" insiste-t-elle et ceci l'inclut elle-même en tant que membre de la société : "j'étais tombée bien bas" (44) nous confie-t-elle.

L'absence de soi laisse alors place à une prise de conscience et une prise de voix à travers un dépouillement, ici pris au sens littéral par la transmutation du corps de l'héroïne. Car c'est clairement par le corps que tout se conçoit chez elle. Elle analyse "ces nouvelles idées et le reste étaient liées à l'absence de règles" (25) et conclut "c'est mon corps qui dirige ma tête. Je ne le sais que trop bien maintenant" (27). Est-ce à dire qu'à travers le corps et sa transformation, il nous est donné d'assister à une conscience de soi en éveil, une conscience de soi en devenir ? Oui et non car il semble que cette conscience de soi s'absente, et comme le reste du roman, elle est dans un état d'entre-deux, toujours à acquérir. Un exemple frappant : même dans son état le plus animal (car l'héroïne ne devient jamais une truie à part entière mais l'est toujours plus ou moins), la narratrice ne prend pas part à sa société en tant qu'être pensant et ayant des "avis sur tout", mais en tant que victime (non consciente), en tant qu'être passif. Elle se retrouve aux mains de la gente au pouvoir, dans un lieu de fête où elle observe sans être capable de porter de jugement critique sur la situation. Ceci est notamment dû au fait qu'au fur et à mesure de la lecture, se dessine un monde dystopique, où la vie change après l'élection d'un certain

"Edgar", "le bon cheval" (89) qui s'est proposé de construire une France "saine". Le SAMU-SDF se voit fermer, les immigrés sont renvoyés chez eux, nombre d'hôtels ferment, des réunions armées souterraines voient le jour, les psychiatres sont tués et les "humains" se mangent entre eux, l'asile psychiatrique ayant tourné à "la boucherie organisée"(99). Dans une société où l'individu n'existe guère et où la survie semble être le mot d'ordre, la question de l'absence de soi devient obsolète, elle n'a plus lieu d'être même si l'individu mi-animal, mi-humain se voit mettre en spectacle pour le plaisir de la majorité. L'absence de soi telle qu'elle est envisagée dans ce roman ne peut se concevoir que dialectiquement, c'est-à-dire de façon relationnelle, contrastive. A partir du moment où la société dans laquelle la protagoniste évolue devient clairement dystopique, la vacuité se généralise : absence de justice, absence d'humanité, absence de règles élémentaires pour le bien de tous, absence de communauté. L'individu n'existe plus et l'absence de soi de l'héroïne devient obsolète. L'héroïne est différente physiquement et se démarque du roman par sa naïveté, son manque de repère, son ignorance des codes comportementaux et sociétaux. Le comportement est de toute évidence à l'image du physique, le cérébral et le physique se retrouvant uni dans l'inconformité, l'à-côté des choses. Assurément, l'héroïne appartient à une autre espèce et Darrieussecq fait le choix d'exposer cette différence à travers la monstration fantastique.

Comme s'il fallait pour montrer l'absence de soi, avoir recours à la présence d'un corps excessivement autre et d'un esprit poussé à bout toujours entre deux états, un éveil en devenir. L'absence de soi se conçoit aussi bien physiquement (une femme-truie), psychologiquement (incapable de lire le monde qui l'entoure) et est également présente d'une certaine manière à travers la description d'une société en dérive, d'une société

flirtant avec l'abject, dénuée de toute humanité. L'absence de soi ainsi formulée dans *Truismes* est clairement mise en abyme dans l'extrait tiré d'un livre de *Knut Hamsun*¹⁴ que l'héroïne cite :

Puis le couteau s'enfonce. Le valet lui donne deux petites poussées pour lui faire traverser la couennne, après quoi, c'est comme si la longue lame fondait en s'enfonçant jusqu'au manche à travers la graisse du cou. D'abord le verrat ne se rend compte de rien, il reste allongé quelques secondes à réfléchir un peu. Si ! Il comprend alors qu'on le tue et hurle en cris étouffés jusqu'à ce qu'il n'en puisse plus (99-100).

On l'aura compris, le verrat n'est autre que la version mâle de la truie, l'héroïne du roman qui après lecture a "préféré en rire parce que sinon (elle) allait vomir" (100) ayant pris conscience physiquement de ce qui est en train de se dérouler. La protagoniste au fur et à mesure du roman prend conscience et "se retrouve" à partir du moment où toute la société perd ses repères et tombent dans la terreur étatisée. Maintenant que l'injustice est instaurée par l'état, l'héroïne se rend compte sans pour autant en venir à la critique.

Darrieussecq reprend le thème classique de la lecture comme acte éducatif, libérateur et subversif dans ce cas aussi. L'héroïne lit de tout (Hamsun inclus), accepte sa situation de femme-truie lorsqu'elle rencontre l'âme sœur en un loup-garou qui lui, comprend et dompte sa situation d'homme-animal.

Sa prise de conscience commence par le dépouillement, la mise en absence de tout un prêt-à-porter d'idées préconçues, de phrases toutes faites, trouvées principalement

au début du roman, et avec cette conscience commence l'acceptation d'un corps hors du commun, n'appartenant à aucune catégorie d'être, un corps fantastique arborant l'absence à travers une intermittence entre la personne et l'animal qu'elle est. L'absence prend forme à travers le surnaturel d'un corps en continuelle métamorphose, disparaissant, faisant voir par intermittence, le côté animal de l'humain ou l'humanité de l'animal. Après tout, l'absence dans ce roman se configure comme étant hors de soi, à côté. Pour Darrieussecq, l'absence serait mise en place par matérialisation. L'absence se matérialise dans l'extravagance de la métamorphose animale ou dans la présence fuyante mais néanmoins palpable des fantômes.

Naissance des fantômes s'ouvre sur une femme face à la réalisation personnelle d'une disparition. Le terme de "réalisation" est important ici car il s'agit d'un processus qui se déroule dans le temps, même si la disparition elle-même arrive comme un couperet. La disparition du mari est l'évènement qui déclenche toute une narration, celle du choc, de la rencontre forcée avec elle-même et simplement dit, celle de l'absence vécue, palpée. Le thème choisit donc est l'individu devant le sentiment de vacuité. Le vide et ses différentes anatomies sont en effet au centre du roman. La narratrice et personnage principale commence par un constat : "mon mari a disparu, il est rentré du travail, il a posé sa serviette contre le mur, il m'a demandé si j'avais acheté du pain. Il devait être au alentour de sept heures et demie" (9). Ainsi s'ébranle le roman qui prend des allures de roman policier avec un blanc, une énigme : "j'ai essayé d'aider les enquêteurs [...] nous avons épluché un à un les fichiers informatiques ouverts par mon mari depuis le matin" (12). Le roman ne fait pourtant pas le choix de l'enquête policière,

le but n'étant pas de trouver le disparu mais de faire vivre l'attente, cet état de l'entre-deux et ceci de la manière la plus directe possible, à travers les sens de la narratrice. Le texte décrit les tentatives destinées à retrouver trace de son mari: du coup de téléphone à son amie Jacqueline à la formation simultanée d'une silhouette fantôme, la narratrice est sans cesse à l'affût et tout particulièrement à l'affût de ses perceptions car elle veut les écrire avant tout parce que l'acte d'écrire renvoie la réalité "comme une balle en pleine face, chargée exactement de l'énergie vampirique (...) qu'avait injectée dans mes veines l'absence de mon mari" (111).

L'absence de son mari donne en effet lieu à une ouverture des frontières entre réel et irréel. Dès le coup de téléphone qu'elle donne à son amie pour s'enquérir de la présence de son mari, le texte donne le ton de ce qui va suivre tout au long du roman :

Ce bref échange téléphonique m'avait laissée suspendue dans un entre-deux pénible, rassérée sans doute par la virulente présence de mon amie (...), mais esseulée aussi, au bord d'une très grande mer, et je voyais s'éloigner Jacqueline, qui secouait distraitemment la main. (16)

Tout d'abord, il s'agit pour la protagoniste d'entrer dans un dialogue incessant avec ce qui l'entoure, son amie, sa mère, sa belle-mère, les chemins empruntés par son mari, les squares, le quartier dont elle entreprend de faire le tour "de façon méthodique" (17). Le coup de téléphone à Jacqueline ne constitue que le début de ce dialogue ; dialogue qui, comme l'exemple plus haut l'atteste, sera un dialogue de sourd en somme. Pour l'héroïne il ne donnera lieu qu'à un sentiment "d'entre-deux". Et ces rencontres se

matérialisent parfois devant ses yeux lorsque par exemple elle voit littéralement "Jacqueline qui secouait distraitemment de la main" (17). Ce qui, au début du texte, semble n'être qu'une tournure littéraire avant tout, une image pour rendre visible les salutations des deux femmes (l'héroïne et son amie Jacqueline) doit être en fait pris à la lettre car il annonce les apparitions multiples dont s'habillera le texte. Le texte bascule dans le fantastique sans grande clameur ni battement de tambour, au contraire, il glisse vers l'impensable, car il n'y a plus de seuil, celui-ci ayant déjà été dépassé par la disparition d'abord et les quêtes infructueuses ensuite, autrement dit, les multiples disparitions et réapparitions de son mari, car lorsqu'on revisite les lieux de mémoire qu'un être cher a foulé, ne lui donne-t-on pas vie à nouveau ?

Je revenais sur mes pas. Il suffisait d'un mouvement dans les branches, d'une variation sous les lampadaires, pour que je nous aperçoive tous les deux, marchant dans les rues, comme ces soirs où notre ombre double nous précédait, et que le ciel était une chose magnifique et inépuisable au-delà des toits (18).

Ce qui de coutume est pris au sens figuré doit être pris au sens propre avec l'usage du fantastique lorsque commence à apparaître le premier fantôme de son mari.

On assiste au fil des pages de *Naissance des fantômes* à plusieurs dissolutions, celle des frontières entre le réel et le surnaturel en est une majeure et elle se fait en conjonction avec celle du personnage principal qui, en tant que femme ne peut être sans la présence de son mari. L'absence ouvre tout un pan jusque là inexistant puisque sa réalité était formée par de solides repères, des habitudes intériorisées garantes d'une

sécurité. "Que se passe-t-il si votre moitié disparaît" est la première question que pose Darrieussecq et "par quel moyen figurer cette absence" est la deuxième. Lorsque le monde connu se dissout, et que les murs solides formés par l'habitude se fissurent, la réalité telle qu'elle est perçue par l'héroïne ne peut que suivre dans cette dissolution et son mal-être s'en trouve énoncé de manière exagérée. La démesure est la stratégie choisie par Darrieussecq et comme le souligne Todorov, "l'exagération conduit au surnaturel" (1970, 82). Nul ne s'étonnera alors de se retrouver face à une "ghost story".

Les histoires de fantômes n'ont-elles pour objectif que celui de faire peur ? C'est en effet le but premier dirait Edith Warthon. Selon elle, "it must depend for its effect solely on what one might call its thermometrical quality; if it sends a cold shiver down one's spine, it has done its job and done it well" (1997, 11). Darrieussecq joue avec cette spécificité et met son héroïne face à elle-même et à la peur classique que peut générer la tombée de la nuit. Seule dans son lit, elle commente sa peur solitaire en terrain nocturne : "cette première nuit sans lui, je l'ai passée à rallumer ma lampe ne trouvant plus de réponses à l'irruption des ombres" (40) avant de jeter une remarque qui étonne le lecteur par un jeu subtil de raisonnement et de légitimation. "Pourtant je savais bien que c'était là leur jeu. On commence à croire à la présence des ombres et les ombres se nourrissent de ce soupçon ; leur réalité gagne et leur présence devient bientôt une évidence" (40).

Les ombres existent, elles ont une vie indépendante et elles se nourrissent de la moindre faille. En aucun cas, la faille ne doit être agrandie. Avec ironie mêlée de pédagogie, l'héroïne donne le mode d'emploi pour éviter "une attaque des ombres" (40)

"il y a des méthodes simples, bien qu'épuisantes, et cette nuit-là, plus que jamais,

en l'absence de mon mari, j'ai dû les mettre en pratique: se raisonner sur sa propre folie permet de contraindre l'ombre à une dimension embryonnaire, mais exige une force de caractère qui résiste mal à une nuit avancée ; on peut aussi essayer de lire, en évitant autant que possible le genre fantastique, mais le réalisme le plus plat (...), le mieux est de choisir quelque chose de facile, un magazine de mode (...) voire un sanglant roman d'horreur qui désamorcerait, à force de grand guignol, votre peur véritable." (41)

En somme, la nuit devient une arène de combat où la narratrice doit faire appel à la raison qui est à la fois l'ennemie de la superstition et l'arme contre tout débordement des sens. Munie de cette arme, il faut arriver à brouiller, et pour ceci, il faut éviter tout entre-deux car là se constituerait la fissure où se logent les ombres. Il faut au contraire si le choix est fait de lire, choisir des genres sans équivoque : "du réalisme le plus plat" ou "un roman d'horreur". Ce court extrait constitue une mise en garde au lecteur contre une éventuelle attaque des ombres dans l'enceinte même du roman qu'il tient entre les mains. Aussi, l'extrait subrepticement dénigre le réalisme et le roman d'horreur pour leur trop grande franchise. Cet extrait est en fait une invitation à la lutte solitaire des sens à laquelle tout lecteur est convié de participer, le roman faisant le choix –bien sûr— d'embrasser ce qu'il s'évertue à décrier : entrer dans l'entre-deux du fantastique, là où l'absence s'incarne.

La première nuit que passe l'héroïne sans son mari est une nuit charnière. Cette nuit-là devient en fait un lieu et non l'amas des heures nocturnes. Elle est décrite comme un lieu de tous les dangers où l'héroïne est forcée d'entrer. C'est en fait, un lieu de passage

où la narratrice et le texte (l'un composant l'autre) passe un seuil à l'avènement de l'aube "Seule l'aube m'a tirée de cette nuit pénible qui marque le début de ma bizarre nouvelle vie. J'avais tant lutté toute la nuit contre les ombres, ma raison avait si longtemps défié le loup (...), que je pensais avoir rejoint un nouvel espace-temps" (42). Dans ce nouvel espace-temps déserté par son mari, les ombres prennent place. L'héroïne les laisse-t-elle prendre place ou bien ont-elles pris le dessus ? Le doute subsistera tout au long du roman. Quoiqu'il en soit, la première apparition prend forme là où on ne l'attendait pas : à l'orée du jour, dans le contraste. L'ombre mouvante est visible de jour et dans l'immobilité. De plus, elle est décrite de manière presque scientifique, c'est-à-dire de manière raisonnée. L'héroïne fait ce constat : "dans cette immobilité, (...) j'ai vu une ombre se former doucement" (52). "C'était une colonne d'air, un peu plus d'air à cet endroit alors ça faisait du poids, de l'ombre, les molécules d'azote et d'oxygène se resserraient" (53). Darrieussecq ici déplace le jeu dans le sens où elle fait de la science là où on ne l'attendait pas. Le surnaturel est rationalisé, l'ombre n'est rien d'autre que de l'azote et de l'oxygène. Est-ce un acte de sabotage de la narratrice sur l'effet de l'ombre, une manière de mettre en acte ce qu'elle énonçait plus haut "se raisonner sur sa propre folie" ? Se questionner est l'ultime stratégie de mise en bouche : le lecteur est en droit de se demander de quoi il s'agit en fin de compte ? Les termes scientifiques "air", "poids", "molécules", "azote", "oxygène" décriraient le vide¹⁵, présent autour de nous pourrait rationaliser tout un chacun. D'autant que les pages qui suivront montrent un personnage prompt à une imagination fertile, à un déraillement des sens comme lorsque son amie Jacqueline lui rend visite "Jacqueline était, comme on dit, bien partie, et rien ne pouvait arrêter sa fuite jusqu'au fond de l'appartement, les murs s'écartaient sur son passage, la perspective

s'ouvrait, le crépi se faisait tout petit ; et comme sa voix se perdait, c'était son corps qui se dédoublait désormais" (74).

La narratrice perd pied et transforme le monde autour d'elle superposant le figuratif et le littéral. L'interprétation réaliste qui découle d'une telle description annule la plausibilité de l'apparition de l'ombre décrite quelques pages plus tôt. Ce jeu de va-et-vient du texte est classique. Il constitue le fantastique en lui-même, dans le sens où celui-ci ne peut prétendre exister qu'à l'orée des choses, il ne peut être qu'aérien et temporaire et n'existe que dans le questionnement. Autrement dit, le fantastique figure l'absence elle-même tant il existe dans une carence de détermination ou de fixité. C'est la fameuse définition de Todorov qui repose sur l'absence d'une interprétation définitive. *Naissance des fantômes* procède par couches successives et s'ingénie à faire apparaître plusieurs fantômes que la narratrice interprète comme étant ceux de son mari. L'apparition la plus dramatique se trouve décrite sur quatre pages à la fin du texte, une sorte de révérence du personnage du mari évanescent, mort (peut-être), la mort étant l'ultime absence et le fantôme, son anatomie. Darrieussecq met en scène la dernière apparition du fantôme devant une ribambelle d'invités conviés à une fête de départ en croisière de la mère de la narratrice :

Alors la porte du fond s'ouvrit très lentement (le temps commença à se dilater), (...) ; je crus alors être la seule à voir mon mari, mais le cri que poussa ma belle-mère démentit tout de suite cette hypothèse. Pendant que les convives se pressaient autour d'elle évanouie, mon mari sembla hésiter, vacillant sur le seuil. (...) Je tendis très doucement la main. (...) Je ne le quittais pas du regard, il me

semblait qu'ainsi je le maintenais là comme une image que l'on vient tout juste de discerner dans un tapis. (...) Mon mari recula. (...) Il aurait fallu (...) le comprimer en un corps bien net et le démouler franchement, pour qu'il cesse de voleter sur place comme l'air part en poussière au dessus des chiffons secoués. (...) J'eus le temps de saisir comme un paillement, une lumière qui me resta dans les doigts et dans les yeux : une traînée poudreuse, une neige d'air (140-143).

Le fantôme existe pour la narratrice et la belle-mère. Existe-t-il pour autant pour le lecteur ? Ma réponse risque de surprendre par sa naïveté : certainement en tant que personnage fictionnel. Pourtant, avec les histoires de fantômes, il nous faut toujours revenir à l'exercice de l'écriture comme je l'ai mentionné quelques pages auparavant, "tout texte fantastique pratique l'autoréférence" (Mellier). La référence à Henry James (*The Figure in the Carpet*, 1896) "une image que l'on vient juste de discerner dans un tapis" (140) renvoie le lecteur de façon explicite à l'écriture. Dans la nouvelle de Henry James, le narrateur cherche en vain à discerner, "tel une image dans un tapis" le secret derrière le travail de tout écrivain. La nouvelle n'offre aucune réponses, juste des pistes, ce qui incite le lecteur à interpréter la figure dans le tapis comme faisant référence à l'écriture elle-même et au travail interprétatif de tout texte. De plus, avec ces vacillements décrits plus haut --ce jeu d'ombre et de lumière en somme-- s'inscrit tout au long du roman, tout un commentaire sur l'acte d'écrire comme paradoxal : remplissant le vide et se nourrissant de l'absence. La narratrice affirme par exemple que c'était "dans les moments du temps où sa concaténation ne s'effectuait plus, qu' [elle] avai[t] commencé à écrire le récit de [son] attente" (110). En d'autres mots, c'est au moment où son mari

disparaissait qu'elle l'écrivait, une manière de nourrir le récit de sa présence. Darrieussecq elle-même forme un lien entre l'absence et l'écriture lorsqu'elle déclare que quand elle écrit "il y a une forme de concentration, une forme de transe très calme, une forme d'absence à moi-même et j'adore" (Lambeth, 2006, 812) et j'ai montré au début de cette étude à quel point la réflexion sur l'écriture est une préoccupation majeure chez elle.

Dans ces trois premiers romans, l'absence est montrée à travers un usage subtil (la "fantasmagorie" du texte dans *le Mal de Mer*) ou plus affirmé (*Truismes* et *Naissance des fantômes*) du fantastique. Subtil ou plus affirmé, le fantastique, même s'il se caractérise par l'absence de détermination, se caractérise aussi par la matérialisation qu'il est capable d'exhiber. Une question que posent ces trois romans en filigrane est celle de la représentation du vide. Avec le choix qu'a fait l'auteur d'avoir recours au fantastique, elle donne à penser que la représentation scripturale de l'absence ne peut se faire que par son contraire, c'est-à-dire dans la monstration présente dans le monstrueux et le fantomatique qui mettent en avant sans équivoque les déraillements existentiels des personnages.

Notes

¹ Darrieussecq s'exprime ainsi dans Lambeth John. "Entretien avec Marie Darrieussecq." *The French Review* 79.4 (2006) 806-818.

² Darrieussecq, normalienne et agrégée de lettres publie son premier roman *Truismes* alors qu'elle écrit une thèse sur l'autofiction qu'elle défend la même année (1996). Elle a publié une vingtaine d'ouvrages, principalement des romans. En 2013, elle reçoit le prix Médicis pour son quinzième roman *Il faut beaucoup aimer les hommes* (2013). Son grand succès médiatique reste, jusqu'à ce jour, son roman fantastique *Truismes*, publié en période de crise politique où les français sont témoins de la montée du *Front National* (parti d'extrême droite). Le parti du *Front National* gagnera en présence l'année suivante aux élections municipales notamment. C'est en 1996 que Jean-Marie Le Pen a déclaré ceci : "oui, je crois en l'inégalité des races (...). Aux Jeux Olympiques, il y a une évidente inégalité entre la race noire et la race blanche, c'est un fait. Je constate que les races sont inégales. C'est une banalité". *Truismes*, avec sa description d'un monde dystopique totalitaire renvoie à ce contexte. Pour de plus amples détails sur la chronologie de la montée du *Front National*, se reporter au site web :

<http://www.france-politique.fr/chronologie-fn.htm/> .

³<http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-84682-331-9>

⁴ <http://www.liberation.fr/culture/0101241197-marie-ndiaye-polemique-avec-marie-darrieussecq>

⁵ Darrieussecq fut accusée de plagiat à deux reprises. Une première fois par Marie NDiaye en 1998 et une deuxième par l'écrivaine Camille Laurens en 2007 pour la similarité entre le huitième roman de Darrieussecq *Tom est mort* (2007) et son roman autobiographique sur la mort de son enfant *Philippe* paru en 1995. Ce que Camille

Laurens a particulièrement reproché à Darrieussecq, c'est son utilisation de la première personne du singulier pour relater des événements qu'elle n'a jamais vécus. La citation de Marie Darrieussecq "j'ai un *savoir-faire* en métamorphose" est aussi à lire dans ce contexte puisque l'essai dont elle est tirée fut rédigé en réponse aux accusations dont l'auteure a fait l'objet.

⁶ Clouzeau, Fanny, Le Briquir, Karine, *Marie Darrieussecq parle des Editions P.O.L.* Paris : Université Paris 10, 2006.

⁷Becky Miller et Martha Holmes, entretien avec Marie Darrieussecq:
<http://darrieussecq.arizona.edu/fr/entretien2001.html>.

⁸ Darrieussecq rassemble ses trois premiers en un tryptique car ils mettent en scène un même thème, celui de l'absence et qu'ils suivent tous une même structure où les personnages doivent "se mettre à penser seules" (Gaudet, 108).

⁹ Voir Narjoux, Cecile, "Marie Darrieussecq et 'l'entre-deux-mondes' ou le fantastique à l'œuvre". *Iris*, 24 (2002): 233-47 et Rodgers, Catherine, "Marie Darrieussecq: écrivaine de l'entre-deux". *Women in French Studies* (2009): 105-117. Jean H. Duffy choisit de développer le concept de liminalité, c'est-à-dire de "bord du monde", de limite. Deux concepts géographiquement concevables pour exprimer de manière différente si ce n'est la nature, du moins le travail et l'effet du fantastique.

¹⁰ Batt, Noël. "'L'Entre-deux", "A bridging Concept for Literature, Philosophy, and Science". *SubStance*, 23.2, 74 (1994): 38-48.

¹¹ Définition donnée par le dictionnaire en ligne atilf.fr (*Trésor de la langue française*).

¹² Dans *Naissance des fantômes*, le personnage principal se demande si la disparition de son mari fait suite à sa négligence "Mon mari a-t-il disparu parce que, ce soir-là, après

des années de négligence de ma part" (9).

¹³ Le fantastique annule la dimension allégorique du texte puisque l'allégorie fermerait l'ouverture que permet le fantastique en donnant une lecture définitive. Or, une interprétation allégorique ne ferait pas justice à la multiplicité des lectures possibles et à l'indéterminé qui entoure l'état d'entre-deux où se trouve l'héroïne de ce roman.

¹⁴ Knut Hamsun (1859-1952) est un écrivain d'origine norvégienne qui a reçu le Prix Nobel de littérature en 1920. Il y aurait plusieurs choses à dire sur le choix de Darrieussecq de le citer. A part l'effet de miroir de l'extrait choisi par l'auteur, il y aurait un rapprochement à faire (mais là n'est pas notre propos ici) entre une part, le style que choisit progressivement Darrieussecq et celui largement prôné par le nobélisé, celui-ci rejetant le réalisme et proclamant "that the main object of modern literature should be the intricacies of the human mind, that writers should describe the "whisper of blood, and the pleading of bone marrow" (*Wikipedia*) et d'autre part, la description de la société dystopique présente dans *Truismes* avec le fait que Knut Hamsun admirait et soutenait l'Allemagne nazie.

¹⁵ Darrieussecq a eu pour premier mari, un physicien. Son mari actuel est physicien également. Elle explique "je vis avec un physicien. Le vide est au cœur de la matière. C'est principalement fait de vide" (Lambeth, John, 2006, 812).

Chapitre IV

Clinamen et fantastique dans *Au piano* de Jean Echenoz

La vie retournée comme un gant
 et la mort comme doublure du manteau.
 (Jean-Christophe Bailly)¹

[Cela] commence un jour de neige, rue de Fleurus à Paris, le 9 janvier 1979. J'ai écrit un roman, c'est le premier, je ne sais pas si j'en écrirai d'autres. Tout ce que je sais, c'est que j'en ai écrit un [...] J'envoie donc mon manuscrit par la poste à quelques éditeurs qui, tous, le refusent. Mais je continue, j'insiste et, au point où j'en suis, détenteur d'une collection presque exhaustive de lettres de refus, je me suis risqué la veille à déposer un exemplaire de mon manuscrit au secrétariat des Editions de Minuit, rue Bernard-Palissy, sans la moindre illusion, juste pour compléter ma collection (Echenoz, 2001, 9-10).

Ces premières lignes tirées de *Jérôme Lindon* que Jean Echenoz écrit en hommage à l'éditeur des Editions de Minuit, laissent transparaître un des traits que le lecteur retrouve dans la majorité des écrits de l'auteur. On assiste au résultat d'un exercice d'équilibrage entre un certain détachement que Bruno Blanckeman appelle très justement "de la désinvolture" (2000, 33), et le sérieux de la situation avec tous ces refus, au point d'évoquer la parodie, celle de l'écrivain dont

personne ne veut du précieux manuscrit, mais qui continue à y croire. Echenoz en personnage d'écrivain fait donc face de manière vaillante, l'air de rien, à toute une série de rejets. Il ne tombe jamais dans le mélodrame et s'obstine sans pourtant y croire. Cet équilibrisme se retrouve dans la majorité de ces récits dont *Au piano* (2003), neuvième roman d'Echenoz, sur lequel je me concentrerai.

Les refus de publication qu'Echenoz essuie ne laissent en rien pressentir l'acceptation par l'une des plus prestigieuses maisons d'édition françaises ; et c'est la déviation, le changement de direction que prend sa narration personnelle d'écrivain en devenir qu'il faut remarquer également dans les premières lignes de ce récit d'une relation entre un auteur et son éditeur. C'est son retournement imprévisible, cette cassure d'une suite d'occurrences régulières qui marque le passage. Bien sûr, en ouvrant un récit intitulé *Jérôme Lindon* écrit par l'auteur-narrateur Jean Echenoz, le lecteur ne peut qu'inférer la suite de ces premières lignes. Mais, dans l'incipit de ce récit, ce qui est captivant, ce n'est pas l'évènement en soi (la publication de son manuscrit), mais la manière dont celui-ci est narré et dans ce cas vécu. Autrement dit, avec Echenoz, ce n'est pas forcément le contenu qui importe mais sa manière de mener le lecteur.

Au moment le moins attendu, puisqu'un enchaînement de refus s'était construit, le cours dévie vers une direction qui changera de façon indélébile la trajectoire de la vie du narrateur, qui passe, de manière totalement imprévu donc, au statut tant désiré d'écrivain publié. C'est en tout cas ainsi que l'auteur choisit de narrer sa rencontre ayant eu lieu en 1979 avec Jérôme Lindon, directeur général des Editions de Minuit², qui acceptera ce que les autres éditeurs avaient refusé en publiant *Le Méridien de Greenwich*, et invitera ainsi Jean Echenoz à rejoindre la même maison qu'un Robbe-Grillet ou qu'un Beckett entre autres.

Le choix stylistique de raconter ces rejets en insistant sur le répétitif que constituent les refus multiples, comme pour construire une linéarité, avant de venir dévier le récit et changer le cours narratif vers une direction jusqu'alors inespérée, rappelle, de manière figurative, cette fameuse déviation pensée par Epicure et nommée par Lucrece comme le clinamen. La théorie des atomes d'Epicure, dont je parlerai avec plus de détails plus avant, stipule que de temps en temps, de manière imprévisible, l'atome procède à un changement directionnel, et s'écarte de la ligne descendante coutumière. D'après Epicure, c'est cet écart erratique et indéterminé qui crée l'évènement, c'est à partir de cet écart que se forme toute matière. Ainsi, c'est à travers un mouvement subversif que toute chose crée sa différence, sa particularité.

Ce qui m'intéresse particulièrement ici, c'est le parallélisme qui se crée dans le roman *Au piano* lorsque l'écart devient déraillement et que le clinamen et le fantastique se rejoignent précisément pour former un texte des plus surprenants. Je montrerai que la notion de clinamen sied au travail d'Echenoz qui crée avec cette volonté de s'inspirer des genres littéraires traditionnels pour justement s'en écarter. Ici, il renouvelle le fantastique en procédant à plusieurs écarts où entre autre il crée deux états d'existence de Max Delmarc, personnage principal, qui correspondent à deux parties distinctes du roman. Le lecteur est invité à suivre la réalité de Max de son vivant et après sa mort subite dans un monde fantastique. Cette structure sous-jacente binaire et ces états opposés de Max permettent à l'auteur de créer son clinamen et son déraillement fantastique. Ici, il faut entendre le clinamen comme écart de l'usage commun du fantastique mais aussi comme sortie inattendu de la trajectoire narrative pour apporter une instabilité et une disjonction dans la vie réglée de Max. Pour quelles raisons Echenoz procède-t-il à cette disjonction ? Que lui permet-elle d'accomplir dans le texte et au-delà ? Dans quelle mesure investit-il le surnaturel ? Quel fantastique cette structure binaire permet-elle de créer ? En

écartant Max de l'existence des vivants, quels autres écarts prennent place pour conter l'histoire de l'homme urbain contemporain ? Ce sont ces questions qui dirigeront cette étude. Mais avant d'entrer en matière et de m'attarder sur la notion de clinamen; il importe de présenter Jean Echenoz, son rapport à l'écriture et l'importance qu'il porte à l'usage des temps verbaux qui s'avèreront cruciaux dans mon analyse.

Des dessins et des ponts.

Jean Echenoz est un écrivain qui envisage la phrase de manière visuel ayant le pouvoir d'engendrer de l'affect : il pense "la phrase comme (un) dessin". Il explique dans son entretien avec Christine Jérusalem que sa priorité romanesque est d'engendrer de l'émotion:

L'émotion sonore et l'émotion narrative. L'émotion du raconté, du composé et de l'interprété. L'émotion visuelle. L'émotion de la phrase comme objet physique, pas seulement la phrase porteuse de sens, de rythme et de sonorité, mais la phrase comme dessin. (2003, 311)

La beauté engendrée par le choix et l'agencement des mots est fondamentale chez Echenoz qui fait par exemple remarquer au lecteur le parfait alexandrin dans un contexte peu enclin à en former de manière préméditée "c'est quinze euros la pipe et trente euros l'amour"³ (*Au piano*, 62). Et puis dans ses divers entretiens, Echenoz insiste sur sa manie du mot juste et son admiration sans bornes pour Flaubert⁴ ; mais la métaphore de la phrase comme dessin a ceci de particulier pour notre discussion car l'écriture est conçue par l'auteur de manière spatiale à des fins affectives, pour créer de l'émotion chez le lecteur. Si le rapprochement entre écriture et art du

dessin n'est peut-être pas une nouveauté en soi, son implication chez Echenoz nous inviterait davantage à concevoir son monde fictionnel comme une création artistique visuelle de linéarités et de courbures. Dans *Au piano*, cette conception doit aller au-delà du graphisme, il va de soi. Elle se situe à l'intérieur de la diégèse, dans l'agencement des actes répétitifs qui régissent la vie de Max qui dessinent de manière abstraite des lignes parallèles et des symétries. A cette vie ritualisée, Echenoz apporte une courbure dans le paysage linéaire fictionnel à travers un écart vers le singulier. Echenoz a cette façon de relever les parallélismes entre le travail de la fiction et les arts, le dessin, mais aussi l'architecture. Tout particulièrement l'architecture des ponts. Il évoque sa fascination pour le pont en tant que "phénomène physique":

J'aurais aimé construire des ponts. Le phénomène physique du pont est quelque chose qui m'a toujours interloqué. [...] Pour moi, il y a une espèce de mystère dans la conception du pont. Je ne parle évidemment pas du pont qui irait de l'auteur au lecteur, je parle des deux arches que sont le commencement et la fin d'un ouvrage, de ce curieux équilibrisme qui consiste à les relier. Je n'ai jamais compris, n'ayant aucune formation scientifique, comment on pouvait matériellement construire un pont que l'on appelle aussi, par ailleurs, un ouvrage d'art. (Jérusalem, 2003, 306)

Et si les phrases sont pensées comme dessin, leur agencement résulte en une narration qui peut être lue comme formant des structures où la linéarité, les parallélismes, la symétrie et la circularité sont à prendre en compte. En fait, ils sont à prendre en compte seulement si la discontinuité l'est également, pour que l'œuvre d'art maintienne un certain équilibre tel qu'Echenoz l'envisage. Le lien qui existe entre l'importance de la spatialité (dessin et architecture

du pont) pour Echenoz et le clinamen se situe dans la structure sous-jacente de son roman. Pour créer un écart dramatique, un déraillement de la trajectoire narrative qui prendra place dans la deuxième partie du roman, Echenoz enferme, dans un premier temps, son personnage principal dans des lignes imaginaires constituées par des rituels quotidiens et englués dans un présent éternel. Aussi, Echenoz crée des ponts entre le monde des vivants (première partie du roman) et celui des morts en proposant des similitudes dans la description des lieux par exemple. De plus, Echenoz considère que dans ses romans, il est toujours question "d'un long détour pour revenir à un point qui n'est pas celui dont on est parti mais qui est imaginativement proche, parallèle ou symétrique" (Jérusalem, 306).

Mais avant d'entrer dans le texte à proprement parler, et avant d'expliquer avec plus de détails ce qui est en jeu avec le clinamen, j'aimerais dresser le portrait de l'auteur que je conçois comme un machiniste insolite, pour espérer faire transparaître sa démarche artistique et le situer dans le paysage littéraire de son temps.

Echenoz : machiniste insolite

Echenoz, dans son rapport à l'écriture, pense littéralement à la mécanique. L'objet qu'il choisit pour symboliser ce rapport est celui d'une boîte de vitesse d'automobile, expliquant qu'à chaque vitesse correspond un temps verbal, et ceci pour "créer une machine à produire de l'émotion" (Volkovitch, 267).

Considéré comme l'un des romanciers contemporains les plus importants, Jean Echenoz compte à son actif une vingtaine d'œuvres. Son premier roman, *Le Méridien de Greenwich* (1979, prix Fénéon) pose déjà le style hétéroclite, plein d'humour que l'auteur affectionne, et que

le lecteur a le plaisir de retrouver entre autre dans *Cherokee* (1983) et *Je m'en vais* (1999) pour lesquelles il recevra respectivement le Prix Médicis et le Prix Goncourt⁵.

Echenoz commence sa carrière d'auteur par une conversation littéraire avec le genre. Attiré aussi bien par le roman noir que par le récit d'aventure, il investit son romanesque de détectives, de poursuites, de bureau d'investigations et d'expéditions en pays exotiques (*Le Méridien de Greenwich*, *Cherokee*, *L'Équipée Malaise* [1986], *Les Grandes blondes* [1995]). Du polar ou du roman d'aventure, il ne garde que quelques points d'attaches⁶. Il faut penser Echenoz comme un machiniste insolite qui aime avant tout les actes de dérèglements. Et s'il converse avec certains genres surtout au début de sa carrière d'écrivain, c'est pour mieux les miner, les désagencer, et ainsi procéder à leur renouvellement. N'est-ce pas une manière aussi de rendre hommage à ces genres dits mineurs ? Et en même temps qu'il désagrège, il pose l'empreinte de son époque et marque son propre style. Warren Motte invite le lecteur à penser l'œuvre d'Echenoz comme une méditation soutenue "on what the novel has been and what it may come to be" (2006, 979).

En effet, à ce jour, le parcours d'Echenoz et son rapport à la fiction est un parcours qui met en avant une réflexion sur le passé et les (possibles) devenirs du roman. Sa conversation avec les genres dits mineurs "que ce soit le fantastique [ou] le policier"⁷ (Echenoz, 2004, 5) par exemple, prend ses racines dans le refus de ce qui lui paraissait appartenir à du révolu : le roman des années soixante-dix qui continuait le tournant littéraire instigué en 1953, selon Gerald Prince, par le roman d'Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages*, publié aux Editions de Minuit⁸. Un tournant littéraire qui, d'après Bruno Blanckeman, répond directement au "primat de la littérature engagée" (2000, 10) représentée entre autres par André Gide, André Malraux, Albert Camus et Jean-Paul Sartre, pour se concentrer sur "la recherche expérimentale sur les formes narratives

[et] la vocation intransitive de l'écriture romanesque", au point de "rompre avec toute forme d'illusion, romanesque ou référentielle" (11). C'est justement contre cette posture littéraire, "cette crise de la culture" (Bessard-Banquy, 12) qui assène qu'il n'y a plus lieu d'écrire des histoires, que Jean Echenoz pense son romanesque au début de sa carrière.

Jean Echenoz fera donc partie de ceux qui ont renouvelé le roman à partir des années quatre-vingt, même si, selon Bessard-Banquy, Georges Perec avait déjà apporté les édifices en pleine période de doute sur le roman, en 1978, avec la parution de *La Vie mode d'emploi*, un an donc avant celle du premier roman d'Echenoz, *Le Méridien de Greenwich*. Bessard-Banquy explique à propos de Perec :

Si Perec tend à s'imposer comme l'auteur français le plus important de la seconde moitié du XXème siècle, [...] c'est [...] qu'à lui seul il a réussi à dégripper en quelque sorte l'imaginaire des *seventies* et remettre le roman sur les rails de l'invention du monde. (12)

Il faut donc remettre Echenoz dans ce contexte, à la fois un pied dans la sphère générationnelle de Georges Perec, et l'autre dans celle d'Eric Chevillard et de Jean-Philippe Toussaint. Ces derniers ont publié leurs premiers romans, respectivement *Mourir m'enrhume* (1987) et *La Salle de bain* (1985) à partir du milieu des années quatre-vingt. Ce "retour d'affection pour le roman" et ces "déclarations d'amour au roman" ainsi que les qualifie Echenoz⁹, représentent la démarche par laquelle l'écrivain s'impose dans le domaine littéraire. Cette démarche de machiniste qui, par amour, dérègle les cadres traditionnels romanesques des genres mineurs pour créer de l'insolite, est en soi une réflexion sur les possibilités du roman.

Cette réflexion sur la forme et l'objet romanesque est une constante chez Echenoz. Lorsqu'il s'exprime à ce sujet, il explique que le mouvement que ses premiers romans suivaient en empruntant leurs "racines dans les formes dites mineures"¹⁰ n'existe plus. En 2004, après la publication d'une dizaine de romans dont *Au piano*, Echenoz tranche : "le rapport au roman est redevenu soupçonneux"¹¹. Il continuera pourtant dans l'insolite et brodera, avec le style joueur qui est le sien, le portrait romanesque de trois existences marquantes dans les domaines de la musique, du sport et de l'ingénierie avec *Ravel* (2006), *Courir* (2008) et *Des éclairs* (2010)¹², avant de produire un roman qui se situe pendant la première guerre mondiale avec *14* (2012). Si certains critiques y voient un changement de cap, je n'y vois pour ma part qu'un changement de matière première, de "racine" pour reprendre le terme d'Echenoz. Si, indiscutablement, il y a eu un changement, cela ne réside pas dans le style travaillé et joueur d'Echenoz, ni dans le mouvement d'emprunt adopté depuis le début par celui-ci, mais plutôt dans son intérêt nouveau pour l'Histoire à partir de laquelle Echenoz emprunte ce qu'il façonne comme étant "des œuvres de fictions"¹³. L'emprunt à la matière historique pour former le portrait fictionnel de personnages ayant existés, est le mouvement que suit Echenoz afin de continuer son travail de machiniste. Entre le dessin, les ponts et la boîte de vitesse, il faut y voir un Echenoz à la recherche constante d'un équilibrisme dans les lignes droites et les écarts en clinamen qu'il construit, à différentes vitesses, dans sa narration de l'aventure humaine.

Clinamen

L'humain, sa corporéité, sa nature et son interaction avec le monde qui l'entoure est ce que Lucrèce (95-52 avant J.C, poète philosophe épicurien), met en vers. L'ouvrage *De rerum*

natura traduit la pensée d'Epicure sur la nature des choses. C'est le texte séminal qui sert de référence sur la physique atomique d'Epicure¹⁴.

Le monde, selon Epicure, est formé de matière mais aussi de vide pour, dit-il, permettre le mouvement en toute chose. Nous en faisons l'expérience à travers nos sens : "Our senses show us a material world, and therefore we conclude that matter is the sole reality"¹⁵. Pour expliquer la forme de la matière et le mouvement constant décrivant toute chose, Epicure s'inspire de la théorie des atomes de Démocrite (460-370 avant J.C). La théorie de Démocrite stipule que l'atome, dont le nom grec *atomos* signifie "indivisible", ne peut être détruit et par conséquent n'a jamais été créé "for it has no parts out of which it might be put together" (xi). Toute chose est constituée d'un agrégat d'atomes à l'intérieur d'un univers qui ne connaît ni début ni fin. Comment les atomes se joignent-ils pour créer ces agrégats et former les choses que nos sens perçoivent est la question fondamentale sur laquelle Epicure médite. C'est ici qu'il se démarque de Démocrite pour qui le mouvement que suivent les atomes, placés parallèlement les uns aux autres, est un mouvement descendant alors que pour Epicure, l'atome peut, à tout moment, changer de direction. Frank Copley explique à propos d'Epicure :

He theorized that, at times not predictable and for no assignable reason, the atom must swerve from its downward path. But no sooner has it swerved than it strikes its neighbor atom and drives it also from its downward path; this strikes another, and another, and another, and so on, until the universe, instead of being a kind of "rainfall" of atoms, comes more closely to resemble an atomic whirlwind [...] – a vast confusion, in which only the law of chance governs the formation of specific compounds. (xii)

La dernière phrase de cette citation est à retenir car elle souligne la différence fondamentale, tirée directement de la manière de conceptualiser la trajectoire des atomes, entre Epicure et Démocrite : "Only the law of chance governs the formation of specific compounds" (xii). Le caractère erratique et indéterminé provenant de la courbure que suit l'atome, contraste avec la prédictibilité que met en scène la théorie de l'atome de Démocrite. Selon Epicure, à travers un concours de circonstances inconnues, l'atome sort de sa trajectoire habituelle. Cette sortie est ce qui constitue l'évènement : la *création* proprement dite traduite ici par un chaos qui donnera lieu à un agrégat d'atome pour constituer de la matière. Les vers de Lucrèce l'expliquent ainsi :

And so, through the blank of void, all things must fall
 at equal speed, though not of equal weight.
 The heavier, then, can never overtake
 the lighter, causing by themselves those impacts
 that start the myriad movement of creation. (II, 238-34)¹⁶

L'impact générateur de créativité est instigué par une déviation, un écart :

Though atoms fall straight downward through the void
 by their own weight, yet at uncertain times
 and at uncertain points, they swerve a bit –
 enough that one might say they changed direction (II, 216-34).

Cette déviation ou ce clinamen a des conséquences au-delà de la création de la matière dans le sens où il laisse entrevoir le pouvoir de l'individu de rompre les chaînes de la fatalité¹⁷ pour tracer, selon son désir, sa tangente et marquer ainsi sa différence. L'idée, révolutionnaire en somme, d'expliquer toute création comme naissant d'un mouvement oblique, d'un écart à l'intérieur d'un système manufacturant du linéaire, a donné lieu en philosophie et en littérature à divers usages et interprétations. Warren Motte revient en détail sur ce phénomène dans son essai "Clinamen Redux" où il propose de montrer " the rehabilitation of the *clinamen* and [...] its swerves within new theoretical models" (265). Ainsi, il invoque Alfred Jarry et sa 'pataphysique¹⁸, Harold Bloom¹⁹ et son *Anxiety of Influence* entre autres, l'ouvroir de littérature potentielle (Oulipo) avec Italo Calvino, Georges Perec²⁰ et Raymond Queneau, et cite aussi le philosophe Michel Serres²¹ parmi d'autres. Telle une clé ouvrant des pans de lectures et interprétations infinies, le clinamen a aussi servi à lire des textes de Raymond Queneau²² ou de Georges Perec²³ dans des études relativement récentes (2006-2007) par exemple.

Outil créatif, interprétatif et philosophique, le clinamen, pour Jean Echenoz ne correspond à rien de particulier. A priori, Echenoz ne se donne pas de contraintes formelles²⁴ comme Perec pour qui, dans la contrainte, il doit y avoir un clinamen ou "une violation réglée"²⁵. La notion de clinamen comme erreur volontaire dénotant d'un goût particulier pour le jeu est une chose à laquelle Echenoz adhère dans ses écrits sans toutefois jamais faire usage du terme lucrétien. Il faut souligner que le jeu est un élément central dans l'écriture d'Echenoz et ceci a fait l'objet de plusieurs études signalant par exemple son interaction avec le lecteur (Motte, 2006) et son goût pour la digression (Kemp, 2010). Ces apartés au lecteur que Warren Motte appellent des "narrative games" (980) comme par exemple lorsque après avoir mené le lecteur dans les pages précédentes à inférer une éventuelle relation intime entre Max, personnage principal et

Alice sur laquelle le lecteur apprend, après une cinquantaine de pages, qu'elle n'est que sa sœur ; le narrateur prend le lecteur en aparté. Il l'apostrophe en ces termes avant de continuer son récit "vous, je vous connais, par contre, je vous vois d'ici. Vous imaginiez que Max était encore un de ces hommes à femmes, un de ces bons séducteurs, bien sympathiques mais un peu lassants" (60).

Ces écarts narratifs réservés au lecteur sont destinés à rappeler à celui-ci que "literary texts are, first and foremost, constructions" (Motte, 980). Ces apartés constituent aussi un aveu de la part du narrateur, et au-delà de la part de l'écrivain Echenoz, de vouloir écartier le lecteur des sentiers narratifs battus, de vouloir le mener justement vers une direction inattendue, inexplorée. Ce ne sont bien évidemment pas les ajouts d'apartés et cet usage des digressions qui constituent la nouveauté, Diderot entre autres, les ayant pratiqué à loisir bien avant ; c'est plutôt cet attachement à signaler la posture du narrateur à bouleverser les attentes. Bouleverser les attentes du lecteur, est en résumé, ce qui constitue, le clinamen que s'impose Jean Echenoz, sa "violation réglée" non déclarée comme telle, mais néanmoins bien présente.

Clairement, ces apartés et ces digressions constituent en eux-mêmes des écarts qui font partie intégrante du style d'Echenoz. Simon Kemp souligne qu'il y a deux manières principales de digresser dans une narration :

In one kind of digression the narrative is interrupted by argumentation, as the narrator expounds upon a topic which has arisen in the story. [...] The second kind of digression is one which does not interrupt the story with non-narrative discourse, but rather, remains within the diegesis. It is a drift away from the narrative line, not in a substantial and self-contained subplot, but rather in wandering into areas of doubtful relevance, which stands aside from the causal chain of events or contribute very little to our understanding

of their significance. (101)

Cette tendance à s'écarter d'un point d'attache est proprement une marque échenozienne. Il la pratique à différents degrés selon qu'il s'agisse de son rapport avec les différents genres romanesques ou l'attente du lecteur. Les deux sont par ailleurs liés. Car c'est à partir d'un genre populaire connu du lecteur, même dans ces traits les plus élémentaires qu'Echenoz crée une nouveauté. La formule d'Echenoz lorsqu'il s'inspire du genre (roman policier, d'aventure, fantastique ou autobiographique), c'est, malgré tout, de s'en écarter pour ainsi proposer son renouvellement, toujours avec un esprit somme toute expérimentaliste. Le genre pour Echenoz ne constitue qu'un point à partir duquel il se plaît à construire son clinamen.

Les digressions ou les apartés au lecteur doivent être considérés comme des écarts de la continuité narrative à des fins tout d'abord ludiques. Dans ce sens, la digression, quand bien même illustre-t-elle l'intérêt pour Echenoz d'écarter le lecteur de la ligne attendue pour autant que possible jouer le jeu du surprenant, n'a pas de conséquences proprement dites sur la diégèse. Autrement dit, les apartés et les digressions ne changent pas le cours de la narration car, et ceci fait partie du jeu, le lecteur est toujours reconduit vers la narration principale dont il a été momentanément écarté. Ce n'est qu'un écart de la "ligne imaginaire" (Kemp) de la narration, un écart sans réelle conséquence et non un écart transformatif porteur de réelle instabilité dans la diégèse comme ce sera le cas avec l'écart fantastique qui prendra place dans la deuxième et troisième partie du roman. C'est cet écart là que j'aimerais explorer dans les pages qui suivent. Je montrerai comment le fantastique et le clinamen prennent place et comment Echenoz, dans la première partie du roman, s'ingénie à tout d'abord tracer des lignes répétitives en créant un personnage principal déterminé par ses rituels, avant de faire apparaître, de manière inattendue,

un clinamen transformatif du récit où le lecteur suit le personnage après sa mort brutale et entre en terrain fantastique peu commun.

Car Echenoz impose un déraillement à partir de cet écart directionnel de la narration. Il impose un fantastique peu commun où le phénomène tel que Joël Malrieu le conçoit, n'est autre que l'individu contemporain lui-même. Mais avant d'explorer la partie fantastique du roman, il importe de relever les actes répétitifs et la vie ritualisée qu'Echenoz construit autour du pianiste qu'est son personnage principal.

Piano et dynamique

Max Delmarc est pianiste de profession, même si, et c'est un des paradoxes d'*Au piano*, le texte remet en question ce métier²⁶, et, à travers cela le personnage lui-même dans le monde des morts de la deuxième partie du roman lorsqu'il lui est interdit de jouer du piano. Un pianiste sans piano ne peut être que mort semble insinuer le texte. Le roman n'est pas divisé en deux (il y a en fait trois parties) mais la narration présente deux lieux principaux, et deux états de Max Delmarc, ce qui incite le lecteur à scinder le roman en deux, surlignant ainsi une dualité. Il y a en effet le Max Delmarc vivant, exerçant un métier, arpentant les rues de Paris, visitant les parcs, admirant les femmes et observant leurs chiens ; et puis, il y a Max Delmarc après sa mort, vivant dans un espèce de purgatoire prosaïque où le métier de pianiste est dénigré comme n'étant pas un vrai métier (152).

Le piano, sa présence ou son absence, est aussi ce qui démarque l'état de vie ou de mort de Max. C'est l'objet avec lequel Echenoz choisit de rythmer sa narration dans la première partie de son roman où les actes de va-et-vient et les états d'âmes de Max sont en grande majorité synchronisés autour des concerts de celui-ci. La manœuvre primordiale qu'Echenoz insuffle à

son texte, c'est de poser une relation de domination entre le pianiste et son objet. Le narrateur moqueur, décrit le piano comme possédant un "large clavier blanc" au "dentier monstrueux" prêt à "déchiquter" (15) un Max "terrorisé" (11). C'est cette dynamique bancaire qui cautionne l'instauration de ce que je conçois comme étant des "rituels" construits dans l'itératif où le personnage principal cherche à neutraliser un déséquilibre. La première partie est ancrée autour de répétitions, que ce soit ses concerts, sa consommation d'alcool, ses échappées au parc Monceau ou son admiration pour deux femmes "à la beauté surnaturelle(s)" (27). Le monde de Max est décrit comme étant réglé autour de ses concerts. Le schéma est le suivant : avant ses concerts, Max "a peur" (9), il peut succomber à l'alcool et se promène en général au parc Monceau lorsqu'il est à Paris. Le concert terminé, au moment de se coucher, il reprend un rêve vieux de trente ans où il revoit une certaine Rose. Ceci est décrit de manière légère, souvent amusée mais il n'en reste pas moins que Max a l'air tragique d'un Sisyphe tant il est déterminé par une existence qui semble lui échapper et qu'il essaye à coup de rituels de posséder.

Tracer des lignes : ritualiser l'existence

Echenoz, qui conçoit le roman comme étant une "machine à fiction"²⁷, dessine des lignes répétitives lorsqu'il fait de son personnage principal un être consumé par un métier trop grand pour lui. Non pas qu'il en soit incapable. Il est en fait "célèbre aux yeux d'un petit million" (20). Mais la relation qu'il entretient avec son art est une relation de dissolution où l'artiste, avant chaque performance, cherche des lignes de fuite à travers la consommation d'alcool et des promenades au parc Monceau. Quand il est au piano devant son public et "dès qu'il est entré dans le mouvement, ça va mieux" (17).

Le roman décrit les esquives de Max à la troisième personne, d'un ton détaché, "désinvolte" (Blanckeman, 33). Le texte n'entre pas dans la description misérabiliste de l'artiste anxieux. Ce sont ses désirs d'échappatoires dans l'alcool (avant ou après un concert), ainsi que ses virés au parc avec Bernie (homme à tout faire) qui traduisent son anxiété. Echenoz décrit le mal-être de Max avant chaque concert non pas à travers du descriptif faisant état de ses difficultés à embrasser, de manière sereine, son métier de pianiste ; mais à travers ses actes d'écarts répétitifs par lesquels il se détourne de ses responsabilités.

C'est dans les répétitions requises pour former tout rituel qu'Echenoz enferme son personnage. En fait, il forme des symétries pour accentuer l'itératif et dessiner le portrait de Max à travers ses actions. Le lecteur apprendra que le problème d'anxiété relatif à la profession de Max date d'au moins vingt ans. On l'apprend entre les détails descriptifs de l'état émotionnel du pianiste avant un concert à la Salle Pleyel :

L'autre qui s'appelait Max Delmarc, détenait une cinquantaine d'année. Bien que ses revenus fussent confortables, qu'il fût célèbre [...] et qu'il eût suivi depuis vingt ans toute sorte de cures psychologiques ou chimiques, il était donc mort de peur et, quand ce sentiment l'envahissait à ce point, d'ordinaire, il se taisait complètement. (11)

Tracer la ligne du temps pour prendre le pouls de la relation difficile de Max à sa profession fait écho à une autre ligne de mesure, celle de son histoire avec Rose et de son impact sur la vie de Max:

Rose est une histoire qui remonte à l'époque du Conservatoire, à Toulouse, il y a quelque

chose comme trente ans. En dernière année de classe de violoncelle et d'une beauté surnaturelle, Rose possède une Fiat blanche un peu grande pour elle et dont elle descend chaque jour à la même heure devant la même terrasse de bar où, toujours à la même table, elle ne parle qu'avec un même type barbu à l'air farouche qui n'a pourtant pas l'air d'être son amoureux pour parler vite. Elle est chaque jour plus incroyablement belle [...]. Max, pendant toute cette année, s'est arrangé pour être lui aussi chaque jour assis au même endroit qu'elle mais à une autre table de cette terrasse, ni trop loin, ni trop près, d'où il regarde Rose sans oser lui parler. (27-28)

Rose est une vieille histoire qui n'en est pas vraiment une, tant elle reste vécue dans la distance de l'imaginaire de Max. Cette histoire avortée avant même d'avoir commencé est une histoire qui sert pourtant de référence à Max, une histoire qui vit en lui depuis trente ans. Echenoz l'introduit au lecteur quelques pages avant au moment où Max, fatigué après son concert à la Salle Pleyel, essaie de se détendre "mais bon, n'y pense plus. Pense plutôt à Rose un moment, comme chaque soir" (25) ou encore "mais oui, repense à Rose quand tu veux. Pas sûr que ça te fasse du bien mais c'est ton affaire (26).

Rose est comme un refrain d'une chanson qui cherche à s'écrire depuis trente ans. Rose est "impossible" comme dirait Warren Motte (2006, 981). Le nom de "Rose" porte en lui tout un référent littéraire. Je pense particulièrement au poème allégorique médiéval *Le Roman de la rose* de Guillaume de Lorris (vers 1250) et Jean de Meung (vers 1276) où la femme aimée, objet de la quête amoureuse du poète, est symbolisée par une rose. C'est une femme qui reste inaccessible. Rose dans *Au piano* restera une quête perdue pour Max dont l'amour qu'il porte pour cette femme inaccessible rappelle quelque peu l'amour courtois de l'époque médiévale (la distance, la quête). A

travers Rose, Echenoz construit un Max décalé par rapport à son époque, un Max qui aime depuis trente ans mais qui vit dans un présent éternel, autant dire dans un temps figé.

Si on se penche de plus près sur l'extrait cité, on remarque que le temps choisi pour relater l'histoire d'une rencontre passée est le présent de l'indicatif. Après la première phrase introductive commence la description quelque peu solennelle, comme si le lecteur assistait à un flashback d'un film qui a des allures d'un (mauvais) Godard (deux hommes pour une femme assis dans une terrasse de café où il ne se passe rien), et d'un (mauvais) film de série B avec son goût pour le pompeux et l'ostentatoire ("barbu a l'air farouche", "surnaturellement", "incroyablement belle").

Ce que le lecteur visualise surtout après la lecture de ces lignes, c'est une histoire figée dans le présent éternel. L'extrait relate les actes répétitifs quotidiens des protagonistes, pendant une durée d'un an. Ces lignes répétitives créent un texte où se matérialisent des symétries : "chaque jour" est répété trois fois, à des lignes différentes, les termes "table" et "terrasse" sont répétés deux fois chacun, et l'adjectif indéfini "même" est réitéré à cinq reprises. L'adjectif "même" à la fois dénote un déterminisme pathétique et une fixité aberrante. Le fait que ce même adjectif soit indéfini renforce l'idée que Rose est, en somme, un être irréel, victime des projections de Max. Echenoz fait aussi le choix de ne pas la décrire physiquement.

Max reverra Rose de nouveau dans la deuxième partie, dans le purgatoire où elle ne le reconnaîtra pas. Cette rencontre est cruciale car elle synthétise la force d'Echenoz dans la création d'un amour bancal entre un Max, hanté par une Rose, et une certaine Rose existant principalement à travers l'amour de Max. La force d'Echenoz est la création d'une vacuité qui se dégage de l'objet désiré malgré son omniprésence : Max passe trente ans hanté par le fantôme

d'une relation pour rencontrer sa Rose dans l'au-delà, et réaliser qu'il n'a en fait jamais existé à ses yeux.

Cette réalisation porte en elle une résonance tragique malgré la nonchalance avec laquelle tout ceci est conté. Le fait que Rose ne le reconnaisse pas dans l'au-delà nous invite à conclure que Max n'a décidément pas vécu. Prisonnier de ses rituels, c'est finalement *la répétition* l'acte majeure qui scande la vie de Max, et non le contenu de ses actions répétées, car celles-ci semblent vidées de tout sens. La répétition en elle-même est le rituel qui rythme l'existence de Max.

Son existence est aussi ritualisée par des promenades dans les rues de Paris (la Rue des Poissonniers par exemple), des virées au Parc Monceau où Max et Bernie se promènent parmi les statues des grands du passé sous condition d'éviter "comme d'habitude" (41) et "par principe" (45) "le monument dédié à Chopin –où l'on voit celui-ci, sculpté en pleine action à son piano" (46). C'est un rite : Bernie "l'escorte comme d'habitude avant [un] concert" pour lui faire oublier "l'échéance" et "adoucir son trac" (43).

La volonté d'Echenoz d'ancrer son personnage dans un présent qui semble lui échapper, comme par exemple son état avant un concert (sans Bernie déclare-t-il, il "ne répond plus de rien" [22] par exemple) ou ses relations avec les femmes, est claire. Tout aussi clair est l'usage qu'il fait du conditionnel présent, qui est à lire ici comme un indicatif présent (car il suit l'usage du passé simple) pour montrer un futur prévisible car attaché au fil de l'habitude :

Vers six heures il entendit Alice rentrer, sans pour autant suspendre son travail : il passerait la fin de l'après-midi à préciser quelques nuances des deux mouvements, *Pressentiment suivi de Mort*, de la Sonate 1.X.1905 de Janáček, après quoi il monterait

retrouver Alice affairée dans la cuisine. Tiens, dirait-il, du poisson. Oui, répondrait Alice, pourquoi ? Non, rien, dirait Max en mettant la table, j'aime bien le poisson, où as-tu rangé les couverts à poisson ? Puis ils dînerait ensemble en se racontant plus ou moins leur journée. (35)

Tous les actes répétitifs cités plus haut tracent des lignes abstraites qui dessinent à leur tour un mouvement symétrique. A ce mouvement symétrique se greffe un certain déterminisme, illustré par exemple dans l'extrait au-dessus ou dans les rituels des concerts, ou encore la manière d'appréhender les femmes. En même temps, toutes ces répétitions, ces rythmes de vie prévisibles, ces efforts surhumains et ces lignes de fuite au parc Monceau avant chaque concert, montrent l'existence de Max comme étant absurde, dénuée de sens réel. Ces descriptions d'habitudes, ces ancrages dans un présent éternel avec l'usage du présent de l'indicatif et du conditionnel présent construisent une narration comme figée dans le temps, engluée dans un éternel sans futur. Ceci donne à concevoir Max enfermé dans une existence qu'il ne maîtrise pas, une existence dans laquelle il ne fait qu'habiter sans vraiment y vivre. Blanckeman explique à propos des romans d'Echenoz que "par leur légèreté, [ils] proposent en effet une approche inquiète de l'être au monde" (68) "où l'homme tente, sans succès, de se convaincre qu'il existe" (84).

Je rajouterai que dans *Au piano*, le personnage de Max rappelle celui de Sisyphe, personnage mythique dont Camus a interprété l'acte répétitif comme réminiscence de l'absurdité de l'existence humaine. Le roman pourrait s'arrêter là sur la vie de Max, personnage principal enfermé dans ses rituels et figé dans un présent éternel. Pourtant, à toutes ces habitudes et ces répétitions, Echenoz infléchit une promesse de déviation dans son récit. Le lecteur est prévenu dès le début du roman :

Bref, il est très bien habillé mais son visage livide, ses yeux fixés sur rien de spécial dénotant une disposition d'esprit soucieuse. Ses cheveux blancs sont brossés en arrière. Il a peur. Il va mourir violemment dans vingt-deux jours mais, comme il l'ignore, ce n'est pas de cela qu'il a peur. (9)

Même préparé²⁸, le lecteur est tout de même pris par surprise lorsque le cours de la narration change dramatiquement, lorsque se produit un déraillement, et que le clinamen entre en acte.

Déraillement et clinamen

Le clinamen arrive là où on ne l'attendait pas. Ce qui commence comme une agression banale (83) dans une rue parisienne finit en meurtre froidement exécuté deux pages plus tard. Destiné à choquer, le narrateur entre dans des détails cliniques, et dénude l'acte de toute compassion. Il raconte l'acte de manière technique et détaché. Il s'agit de "stylet", "d'épiderme", de "trachée artère", de "vaisseaux de type carotide et jugulaire etc." (85). Pas de témoin sauf "le chien de la femme au chien,"²⁹ autrement dit personne.

A partir du meurtre, la narration doit prendre une autre direction. A travers un concours de circonstance, dans une rue parisienne, le cours de la vie de Max dévie d'une manière dramatique, et la narration déraille vers une direction inattendue car "il semblait (...) qu'une fois mort, Max continuât de ressentir les choses" (89). Le clinamen et le fantastique décrivent la trajectoire dramatique prise par la narration, une trajectoire dont la finalité crée un monde à première vue opposé : il s'agit du monde des morts.

Le clinamen et le déraillement se rejoignent dans l'écart qu'il réalisent en suivant une courbure brutale qui achève le consensus, car ils construisent leurs écarts de la ligne normative, ici, conjointement, les rituels et l'existence de Max. Lorsque le clinamen et le déraillement fantastique entrent simultanément en acte dans ce roman, ils font entrer en jeu l'instabilité, absente de la première partie d'*Au piano*. L'instabilité en est absente car délibérément écartée par Echenoz qui s'applique à cloisonner son personnage dans une existence ancrée dans les habitudes, comme s'il était nécessaire de garder à distance toute turbulence, et d'éviter de marquer la fragile et solitaire existence de son personnage principal de manière évidente comme il le fit dans le roman *Un An*³⁰ (1997) par exemple.

La seule turbulence et instabilité est injectée par l'énonciation à travers les apartés et les digressions dont j'ai parlé quelques paragraphes plus haut. Ces écarts sont sporadiques et éphémères, et sans réelle conséquence sur le cours de la diègèse. Garder l'instabilité à distance dans la première partie de l'existence de Max permet à Echenoz de placer sans équivoque son clinamen, et de procéder à un déraillement de la trajectoire narrative. Ceci a pour effet à la fois d'injecter une inconstance dans la vie jusqu'ici réglée de Max, et d'instaurer, de manière effective et à posteriori, la réalisation fondamentale de la fragilité et de l'instabilité de son existence.

Car en fait, le clinamen comme le déraillement fantastique questionnent, dans leurs actes d'écarts, la ligne normative. Ni le clinamen, ni le déraillement ne peuvent pourtant prendre place sans cette ligne normative qui constituent la réalité, la linéarité, la régularité et le consensus. Cette relation de nécessité est cruciale dans le cas d'Echenoz car elle permet à travers l'écart de procéder forcément à un retour. Plus précisément, le clinamen interroge la linéarité comme le fantastique interroge la réalité, et à travers eux, l'existence de Max.

Ceci est d'autant plus mis en avant par la singularité du fantastique d'Echenoz. Car Echenoz prévient d'emblée, son fantastique s'écarte de la norme : c'est en effet par le négatif qu'il le présente "Non. Non, pas d'élévation, pas d'éther, pas d'histoires" (89). Max est pourtant dans l'au-delà mais c'est un au-delà non éthéré, non élevé, et pour le coup sans histoires dites surnaturelles, incroyables. Nous le verrons, c'est un au-delà qui ressemble à l'ici-bas.

Echenoz produit un au-delà qui a les traits de ceux de la vie. Rien de bien dramatique, juste un départ de la normalité pour mieux l'observer. Là où l'auteur innove, c'est en créant un fantastique du dehors alors que la grande majorité des œuvres fantastiques aiment à faire entrer le surnaturel dans le monde des vivants pour le dérailler.

C'est ainsi qu'Echenoz s'écarte du reste des auteurs étudiés dans le cadre de ce travail et construit son originalité. Alors que Marie NDiaye, Marie Darrieussecq et, nous le verrons, Maryse Condé, gardent le lecteur et les personnages à l'intérieur d'un même monde reconnaissable par tous, une réalité partagée par tous durant le cours de la narration, Echenoz procède à un écart majeur interprétatif dans son écriture du fantastique.

Les trois écrivaines citées plus haut procèdent à un déraillement de la narration en faisant entrer le surnaturel dans la vie de tous les jours. Comme je l'ai montré, Marie NDiaye emploie de manière systématique une stratégie de la dissonance entre ses personnages et leur environnement. Ceci est particulièrement mis en scène dans *La Naufragée* (1999) où elle narre l'expérience d'une femme-poisson dans un univers humain qui lui est nuisible. Darrieussecq, quant à elle, procède au déraillement en mettant en scène l'absence à travers sa matérialisation fantastique avec la figure du fantôme dans *Naissance des fantômes* et la métamorphose corporelle de son personnage dans *Truismes*. Condé, nous le verrons dans le chapitre suivant,

accomplit son déraillement à travers une hybridation antillaise qui dictera le choix d'un fantastique de l'excès, personnifié par les actes meurtriers du personnage surnaturel de Célanire.

Echenoz, pour sa part, écarte son personnage de l'existence ritualisée qu'il mène pour l'introduire d'une manière brutale dans un ailleurs, un au-delà accueillant les morts. En procédant de cette manière, il pose en filigrane la question du phénomène. Où se trouve le phénomène à observer ? Le phénomène dont on doit s'inquiéter ? Dans le schéma que propose Malrieu, le

fantastique repose en dernier ressort sur la confrontation d'un personnage isolé avec un phénomène, extérieur à lui ou non, surnaturel ou non, mais dont la présence ou l'intervention représente une contradiction profonde avec les cadres de pensée et de vie du personnage, au point de les bouleverser complètement et durablement (49).

Le phénomène dans *Au piano* s'avère être double : il s'agit en premier lieu de la confrontation du personnage Max avec ce phénomène qu'est ce nouveau monde, ce purgatoire, cet au-delà sur lequel Echenoz infléchit un autre écart. Cet au-delà est si similaire au monde des vivants que le lecteur est invité à procéder à une comparaison des deux mondes au point de poser son attention sur le personnage qui les relie : que fut la vie de Max, et pourquoi l'en écarter pour le faire entrer dans un monde qui n'offre ni matérialisation d'un bonheur quelconque, ni sortie de secours, sinon pour permettre un regard du dehors, propice à l'observation. Max est, de fait, le personnage face à sa vie de mort-vivant et le phénomène sur lequel le lecteur est invité à poser un regard inquisiteur.

Ainsi, dans *Au piano*, le déraillement se fait en clinamen, en un écart brusque et inattendu vers une direction autre, un monde autre qu'Echenoz choisit de faire sien, sans éther ni élévation,

au point de transformer l'homme qu'est Max en phénomène à observer. Le fantastique d'Echenoz "n'a rien dans les poches, rien dans les mains" (136) pour reprendre une phrase de Sartre dans son essai "*Aminadab* ou du fantastique considéré comme un langage" (1947). Avant de continuer sur la particularité de ce fantastique, il est nécessaire d'entrer dans cet au-delà que Max rejoint.

L'originalité d'Echenoz (et en somme celle de son clinamen, son innovation en tant qu'auteur), c'est de faire le choix d'un fantastique dépouillé de tout son fatras, et de construire un fantastique sobre, en harmonie avec son style détaché et "désinvolte". L'air de rien, il s'agit bien du monde des morts que Max rejoint. Si l'art contemporain devait représenter son fantastique, il serait sobre à la Echenoz, avec ses personnages en transit traversant des réseaux de couloirs aux murs blancs et portes fermées pour signifier l'atmosphère glaciale et déshumanisée du monde des morts-vivants, ce serait un fantastique qu'on pourrait appeler "clinique".

C'est un lieu régi par un système hiérarchique administratif très organisé où Max se retrouve dans une chambre au décor neutre et minimal. Echenoz signifie l'état précaire de Max avec la description d'une chambre déshumanisée "rien ne décorait les murs ; pas de bibelots, pas de revues, pas un livre en vue, [...] dépourvu de fenêtres" (92). C'est ainsi qu'Echenoz construit un monde des morts des plus originaux. Il en fait un monde dont les lois qui le régissent ressemblent aux nôtres mais dont l'humanité en est dépouillée. Le lieu où il séjourne est un lieu de transit appelé le Centre de tri où il rencontre Doris Day (qui le soigne et avec qui il sera intime le temps d'un soir) et Dean Martin, mais surtout il est aidé par l'ange gardien administrateur Béliard³¹. Béliard est là pour faire que les règles soient expliquées et respectées. Il explique à Max que le Centre de tri n'est qu'un lieu de transit en attendant d'être affecté au parc (paradis) ou à la section urbaine (enfer) suivant la décision des administrateurs. Par ailleurs, Max est soigné,

opéré du cou, et il subit une chirurgie esthétique. Etant donné qu'il est affecté à la section urbaine, il se doit de changer de visage et de nom (Paul). De plus, et ceci est important, il doit se garder de contacter sa famille et ses amis, et d'exercer son métier de pianiste. La punition est celle de la solitude, car la section urbaine se trouve sur terre. Max se retrouve ainsi à Iquitos, à Lima et enfin à Paris entre hôtels et aéroports, c'est-à-dire des non-lieux.

Les lieux que traverse Max dans la deuxième partie (les deux derniers tiers du roman) sont des lieux de transit : Centre de tri aux allures d'hôpital, hôtels et aéroports pour la plupart. Le lieu où Max se retrouve où il renaît en fait (voir sa nudité) après son meurtre et est décrit en ces termes :

Il se retrouvait nu dans un lit monoplace occupant le quart d'une petite chambre obscure dont les murs, peints en ocre avec des effets de patine, absorbaient la lumière d'une lampe de chevet à voltage faible, posée sur une table de nuit et dont une étoffe rouge sombre frangée, déployée sur l'abat-jour beige, accroissait la surdité. (89)

La chambre apparaît comme étant presque aveugle et sourde comme si la lumière accentuait le bruit du silence. Pratique, dépouillée de tout accessoire sans usage immédiat, la chambre est un lieu qu'on ne regarde pas et dans laquelle on ne parle pas. C'est un lieu de passage à proprement parler. Lorsque Max quitte la chambre qu'il occupe dans le Centre de tri, il retourne dans une autre chambre anonyme d'un hôtel lorsqu'il est à Iquitos au Pérou.

A Iquitos, au coin de Ftzcarrald et de Putumayo, ce qu'on avait réservé pour Max au deuxième étage de l'hôtel Copoazú consistait en une chambre tout ce qu'il y avait

d'élémentaire et dont la fenêtre donnait immédiatement sur un mur. Lit de fer pour une personne, petit téléviseur d'hôpital fixé à la cloison, chaise en plastique et table de nuit supportant une lampe, un téléphone ainsi que la télécommande du récepteur, pas plus.

(161)

Les chambres d'hôtels vont se ressembler au point de créer un motif mettant en scène non seulement la situation précaire (lieu temporaire) de Max, mais aussi sa solitude (lieu d'isolement). La chambre est un objet à mi-chemin entre la chambre d'hôpital et la prison "la fenêtre donnait immédiatement sur un mur". Lieu de passage qui ne peut pas être défini comme "relational, historical and concerned with identity" comme l'explique Marc Augé à propos des lieux de transit (63).

A world where people are born in the clinic and die in hospital, where transit points and temporary abodes are proliferating under luxurious or inhuman conditions (hotel chains squats, holiday clubs and refugee camps, shanty-towns threatened with demolition or doomed to festering longevity); where a dense network of means of transport exist.

(Augé, 62)

Max est en transit dans la section urbaine, c'est-à-dire en enfer. Est-ce à dire que c'est l'enfer pour les personnes en situation de transit ? C'est certainement un message sous-jacent, d'autant que la précarité est un thème sur lequel Echenoz a consacré tout un roman (*Un An*). Dans la section urbaine, c'est un monde déraillé où l'instabilité est mise en avant. Ce qui découle directement de cet état instable et déshumanisé est la solitude de Max car même si Max, à Paris, finit par revoir Bernie qui le reconnaît et l'accueille dans son logement, apportant ainsi une sorte de normalité, le

texte dévie une nouvelle fois. A travers les actes et mots de Béliard (qui visite la section urbaine autant qu'il le désire), il est rappelé qu'en enfer (dans la section urbaine), nul n'est censé être heureux. Ceci est particulièrement évoqué lorsque Max revoit Rose au bras de Béliard et qu'il s'adresse à lui en ces termes :

Excusez-moi mais, cette personne, je crois que c'est moi qui devais absolument la retrouver. Oui, dit Béliard avec un sourire froid, je sais. Je le sais parfaitement mais c'est moi qui pars avec elle. C'est comme ça, voyez-vous la section urbaine. Ca consiste en ça. C'est ce que vous autres appelez l'enfer, en quelque sorte (222).

Il aurait été facile de cristalliser le rêve de Max. Mais le fantastique aime à montrer les dissolutions et non les cristallisations. Rose avec laquelle Max a virtuellement vécu toute sa vie, se trouve être un fantôme, un mort-vivant comme lui. En tant qu'être vivant (dans la première partie du roman), Rose était déjà en quelque sorte un fantôme, inaccessible.

Rose comme Bernie sont des personnages que Max retrouve après sa mort comme s'il s'agissait pour Echenoz de clairement créer des ponts entre le monde des vivants et celui des morts. L'auteur fait usage du passage des frontières que le fantastique permet. Mais plus encore, à travers la création d'un monde fantastique similaire au monde réel, il impose au lecteur la nécessité d'un retour sur le monde des vivants tant il y existe des échos : Max fréquentait déjà les chambres d'hôtel pendant ses déplacements professionnels. Un exemple nous en est donné lorsqu'il se retrouve dans la ville de Nantes dans une chambre pour handicapés.

Le narrateur décrit la chambre comme ayant entre autre une "fenêtre exposé au nord et commandant un secteur de parking" et un "lit spécial et [des] toilettes surélevées", avant de

conclure que "cette chambre d'aspect clinique n'avait rien pour égayer l'humeur de l'homme seul" (38). Un autre écho marquant est celui où Max croyant avoir vu Rose par hasard dans le métro, la suit sans relâche avant de reprendre le métro bredouille. La description du métro est frappante de par l'usage du conditionnel présent qui infère le répétitif et la similarité avec les couloirs froids du monde des mort-vivants :

Et tout le temps que durerait son long retour, quatorze stations et deux changements, le métro lui paraîtrait plus sale, plus déprimant que jamais, quel que fût le zèle des services de nettoyage. On sait bien qu'au départ, point d'histoire, le carrelage immaculé du réseau, calqué sur celui des cliniques, avait pour but d'affaiblir sinon d'annuler les idées inquiétantes injectées par la profondeur – obscurité, moiteur, miasmes, humidité, maladies, épidémies. (76-77)

Ces non-lieux où le terme "clinique" y est repris, aussi bien pour la chambre d'hôtel que le métro, rappellent sans équivoque "la section urbaine" (enfer) sur laquelle se consacre la deuxième partie du roman. En aucune façon peut-on affirmer que le lecteur est préparé au fantastique "clinique" qui prend place dans la deuxième partie. En fait, le déraillement fantastique permettant de mettre en exergue le dysfonctionnel à travers la description d'un monde exagérément déshumanisé, les échos ne sont inférés qu'après coup, le clinamen étant là pour permettre de prendre ses distances, et de dicter un retour sur l'existence de Max.

En effet, dans la deuxième partie du roman, la section urbaine se trouve sur terre, à Iquitos au Pérou ou à Paris. Dans le purgatoire, il est question de hiérarchie et de bureaucratie où les morts sont soumis à des décisions administratives sur lesquelles ils n'ont aucunes emprises.

La déshumanisation des lieux de transit, hôpitaux, hôtels et aéroports, rendent évidente la solitude de Max, et incite le lecteur à faire un retour sur sa vie de pianiste. N'était-il pas déjà seul durant son vivant ? Que fut son existence d'homme ? Le fantastique d'Echenoz est un fantastique centré sur l'humain et sa condition d'être urbain. Echenoz écrit un roman où "la vie [est] retournée comme un gant" et où il place "la mort comme doublure du manteau" (Jean-Christophe Bailly)³². On pourrait dire que le gant et le manteau sont portés par Max, être inquiet contemporain. Lorsqu' Echenoz fait le choix de décrire l'entrée de Max dans l'au-delà de manière clinique (voir la description plus haut du lit d'hôpital), c'est pour inviter le lecteur à prendre le pouls de sa condition humaine. Car Echenoz, en harmonie avec sa sobriété, adopte, sans le savoir, le fantastique humanisé tel que le décrit Sartre en 1947.

Sartre dans son "*Aminadab* ou du fantastique considéré comme un langage" écrit après avoir observé les similarités entre *Aminadab* (1942), deuxième récit de Maurice Blanchot et certains récits de Franz Kafka. Les similarités sont d'autant plus intéressantes que Blanchot "affirme qu'il n'avait rien lu de Kafka, lorsqu'il écrivait *Aminadab*" (123). Pour Sartre, l'extraordinaire n'est pas un élément obligatoire ou même nécessaire pour que le fantastique existe. Selon lui, l'évolution du fantastique impose un retour vers l'humain³³ "pour trouver place dans l'humanisme contemporain, le fantastique [doit] se domestiquer [...], renoncer à l'exploration des réalités transcendantales, se résigner à transcrire la condition humaine", car en fait, le genre fantastique selon Sartre avait déjà pris ses distances des "fées, djinns et korigans comme des conventions inutiles et périmées" (126).

Il est intéressant que des propos publiés en 1947 trouvent leur écho dans le roman d'Echenoz. Le fait que l'homme et sa réalité soient au centre des préoccupations du fantastique n'est pas nouveau. Ce qu'il faut retenir, c'est ce clinamen majeur qui consiste à écarter le

fantastique du monde réel. Ainsi, ce n'est pas le surnaturel qui s'immisce dans la vie de tous les jours mais la création d'un monde fantastique parallèle. Ceci permet à Echenoz de construire un monde parallèle avec une logique similaire à la nôtre, un monde qu'il choisit de dépouiller de tout fatras ostensiblement surnaturel pour inciter le lecteur à faire un retour sur l'existence de Max.

Lorsque le lecteur est invité à jeter un regard du dehors en s'écartant de la vie de Max, autrement dit, lorsqu'il procède à ce retour ; il réalise que la force d'Echenoz est d'enfermer Max, avec désinvolture, dans une existence ritualisé, et en même temps vide de sens. Les répétitions, les symétries, l'encrage du personnage dans un présent éternel, la poursuite de femmes "surnaturellement" belles et insaisissables donnent à voir la vie de Max comme étant étrange, irrationnelle, fantastique.

L'homme contemporain tel que le conçoit Echenoz est décalé, solitaire, sans dessein réel et traversant des non-lieux froids et déshumanisés. C'est ainsi dans un écart fantastique, loin de l'ostentatoire surnaturelle, que l'auteur choisit de narrer la condition existentielle de l'homme urbain contemporain.

C'est à cent lieux du fantastique venant de la luxuriance caribéenne qui doit, lui, de part des paramètres géographiques et culturels, se manifester dans l'excès et l'ostentatoire dans le roman de Maryse Condé, *Célanire cou coupé* qui fera l'objet du chapitre prochain.

Notes

¹ La phrase de Jean-Christophe Bailly est citée par Jean Echenoz durant son entretien avec Christine Jérusalem "La Phrase comme dessin. Rencontre avec Jean Echenoz" (308).

² Les Editions de Minuit virent le jour à Paris en 1941 pendant l'occupation allemande. La maison d'édition opérait de manière clandestine jusqu'à la fin de la guerre. Jérôme Lindon en fut le directeur général de 1948 jusqu'à sa mort en 2001.

³ C'est une scène qui décrit (avec humour) le travail des prostituées des boulevards extérieurs à la Rue des Poissonniers à Paris : "Court vêtues sous leur parapluie, elles étaient à peu près sans cesse observées par quatre catégories d'hommes : premièrement les proxénètes [...] ; deuxièmement les clients à l'intention desquels, jour et nuit, elles déclaraient sur tous les tons le même alexandrin parfait, classiquement balancé avec césure à l'hémistiche (C'est quinze euros la pipe et trente euros l'amour)" (62).

⁴ Voir Michel Volkovitch. "Les temps verbaux chez Jean Echenoz" dans Jérusalem, Christine, Vray, Jean-Bernard (2006) [267-276]. Volkovitch parle du présent de l'indicatif comme étant le temps de l'immobilité chez Echenoz, mais ne mentionne pas le temps du conditionnel présent qui me semble important dans *Au piano*.

⁵ Echenoz recevra également le Prix Novembre pour *Les Grandes Blondes* (1995) et le Grand Prix du Roman de la Société des Gens de Lettres pour *Lac* (1989).

⁶ Pour plus de détails sur les emprunts au roman policier traditionnel ainsi que l'apport d'Echenoz sur ce genre mineur, se référer à l'article de Simon Kemp (2002).

⁷ Echenoz s'exprime ici dans un entretien avec Sidonie Loubry-Carette. L'entretien dans son intégralité se trouve dans la revue *Roman 20-50* No 38, décembre 2004, consacré à Jean

Echenoz.

⁸ Gerald Prince explique qu'après la publication du premier roman de Robbe-Grillet s'ensuivirent d'autres tels que *La Modification* (1957) de Michel Butor, *Le Vent* (1957) de Claude Simon et *Tropismes* (1939 et republié en 1957) de Nathalie Sarraute. Prince conclut "by the late 1950's it became clear that this corpus constituted a different kind of fiction (988).

⁹ Voir l'entretien avec Sidonie Loubry-Carette publié dans *Roman 30-50* No 38, décembre 2004, (5)

¹⁰ Idem (6).

¹¹ Idem (6).

¹² Les romans d'inspiration biographique ont pour thèmes principaux respectivement les dix dernières années de Ravel, l'athlète Tchèque Emil Zápotek et l'ingénieur américain d'origine serbe Nikola Tesla.

¹³ Voir l'essai de Minh Tran Huy dans le magazine littéraire du 30 septembre 2008.

<http://www.magazine-litteraire.com/critique/fiction/courir-30-09-2008-34167>

¹⁴ Pour plus d'information, se reporter à Sedley, David, "Lucretius", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2013 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <http://plato.stanford.edu/archives/fall2013/entries/lucretius/>.

¹⁵ Frank O. Copley revient sur les grands points de la philosophie d'Epicure dans l'introduction à sa traduction de Lucretius. *The Nature of Things*. New York : Norton, 1977 (vii – xxi), (x).

¹⁶ Traduit par Frank O. Copley.

¹⁷ To continue : if all movement is connected,
(new movement coming from old in strict descent)

and atoms never, by swerving, make a start
 on movement that would break the bonds of fate
 and the endless chain of cause succeeding cause,
 whence comes the freedom for us who live on earth?
 Whence rises, I say, that will torn free from fate,
 through which we follow wherever pleasure leads,
 and likewise swerve aside at times and places
 not foreordained, but as our mind suggests?
 Beyond all doubt, man's will begins all this
 and sends a current of movement through his limbs.
 Don't you see too, that though the barriers open
 in seconds, the plunging horses can't burst forth
 as much on the instant as their will demands?
 All through their bodies the whole physical mass
 must be alerted, so that, alert and tensed
 in every limb, it follows the mind's desire. (II, 251-34)

¹⁸ "Jarry deployed the concept of the clinamen systematically, in that it figures as an operative principle of a new discipline, pataphysics, outlined in *Faustroll* and practiced by Jarryphiles ever since. Jarry and his ephebes spell their discipline with an initial apostrophe, perhaps to suggest *épataphysique*, or 'shocking physics.' The term is apt, for pataphysics in its conception is a sort of antiphysics, a reaction against the determined, a swerve toward the aleatory" (266).

¹⁹ "Bloom's clinamen, then, is a revolt; it is, moreover, entirely analogous to the revolts of the

poets whom he has studied. It is directed principally against the repression of the precursor [...]. Like the Lucretian clinamen, it is an inclination away from what is perceived as a determinism too rigidly codified, a conscious swerve away from the scientific criteria and philosophical groundings that have characterized much of the critical debate in Europe over the past thirty years" (273).

²⁰ "Perc's thinking on the subject of formal constraint takes, then, a marked swerve, a swerve that closely parallels that of the Oulipo as a whole. From his initial belief in the value of maximal formal rigor as the guarantor of the text, he came to feel that the textual system must be intentionally flawed, the flaw scrupulously cultivated, in turn, as the real locus of poetic creativity" (276).

²¹ Warren Motte explique à propos de Michel Serres qu'il insiste sur une lecture littérale du clinamen contrairement à la communauté intellectuelle contre laquelle il réagit. Motte souligne que "for him, the Lucretian clinamen is not only the guarantor of individual free will, but of collective freedom as well, of liberty" (277).

²² Voir par exemple l'étude de Peter Schulman, "Raymond Queneau's Eccentric Sage: Valentin Br. as Clinamen, *Revista di Litterature Moderne e Comparate* 60.4 (2007) : 475-487.

²³ Voir l'étude de Guneratne, Kristy, "Left Behind: Memory, Laterality and Clinamen in Perc's *W ou le souvenir d'enfance*", *Romance Studies* 24.1 (2006) : 29-39.

²⁴ Même si tout roman ou tout texte obéit à des contraintes.

²⁵ Cité par le poète et mathématicien Jacques Roubaud dans son entretien avec Nadine Sautel. Voir Sautel, Nadine, "Jacques Roubaud: Le Clinamen et l'Oulipo", *Magazine Littéraire* 424 (2003) : 58-59.

²⁶ A cet égard, Christine Jérusalem (voir entretien) et Warren Motte rapprochent le personnage de Max Delmarc à son auteur. Jérusalem pose la question du statut d'écrivain comme étant ou non un vrai métier et Motte lie l'état d'anxiété du personnage pianiste à la pression qui pèse sur l'écrivain primé par le Prix Goncourt en 1999 (Jérusalem, 300 ; Motte, 991). On notera à cet égard le changement de "direction" après la publication d'*Au piano* avec l'importance que prendra l'Histoire dans ce qu'il publiera à partir de 2006.

²⁷ Voir l'essai de Min Tran Huy dans :

<http://www.magazine-litteraire.com/critique/fiction/courir-30-09-2008-34167>.

²⁸ Echenoz donne de fausse piste ici et là, notamment à la page 82 :

"Max, comprenant tout de suite de quoi il retournait, crut sa dernière heure arrivée. Nous-mêmes, sachant que sa mort est proche, serions fondés à croire que c'est maintenant qu'il va y passer mais non, pas du tout, on dirait même que tout se passe bien" (82). C'est justement une page plus tard que Max se fait agresser.

²⁹ "Tout est éteint dans les maisons voisines, toutes les fenêtres sont obscures, personne ne regarde rien sauf le chien de la femme au chien, encore debout à cette heure-ci au quatrième étage du 55. C'est un chien méditatif et doux, Max l'avait tout de suite remarqué, c'est un bon chien pensif qui, souffrant d'insomnies, regarde la nuit par la fenêtre pour se distraire et qui vient d'assister à ce regrettable tableau. Si la nature songeuse de cette bête la prédispose à des visions, peut-être va-t-elle voir maintenant, en complément de spectacle, l'âme de Max s'élever en douceur vers l'éther accueillant" (86).

³⁰ *Un An* est l'histoire de Victoire qui décide de tout quitter, après s'être réveillée à côté de Félix mort, pour mener une vie d'errance où les jours sont tout sauf prévisibles. Après un an de vie précaire, il s'avèrera que Félix qu'elle pensait être mort, ne l'était en fait pas.

³¹ Béliard est aussi présent dans le roman *Les Grandes Blondes* (1995) en tant qu'ange gardien du personnage principal de Gloria Stella.

³² La phrase de Jean-Christophe Bailly est citée par Jean Echenoz durant son entretien avec Christine Jérusalem "La Phrase comme dessin. Rencontre avec Jean Echenoz" (308).

³³ Sartre explique à ce propos que : "M. Blanchot commence d'écrire dans une époque de désillusion : après la grande fête métaphysique de l'après-guerre qui s'est terminée par un désastre, la nouvelle génération d'écrivains et d'artistes, par orgueil, par humilité, par esprit de sérieux, a opéré en grande pompe son retour à l'humain. Cette tendance a réagi sur le fantastique lui-même. Pour Kafka qui fait ici figure de précurseur, il existe sans doute une réalité transcendante, mais elle est aussi hors d'atteinte et ne sert qu'à nous faire sentir plus cruellement le dessein de l'homme au sein de l'humain" (126).

Chapitre V

Excès fantastique et hybridation dans *Célanire cou coupé* de Maryse Condé

"Dans nos pays, [...] chaque chose doit avoir
une explication, de préférence surnaturelle."¹

(Condé)

Dans un contexte géographique caribéen où la magie est acceptée comme faisant partie de la vie de tous les jours, placer une narration sous l'égide du fantastique équivaut à un défi. C'est ce défi-là que Maryse Condé relève dans son seul roman fantastique en date : *Célanire cou coupé* (2000). Car par définition, le fantastique, né dans un contexte culturel européen, procède à un déraillement de la perception de la réalité où l'apparition du surnaturel est lue si ce n'est comme une agression à notre pensée d'êtres raisonnables, du moins comme une occurrence anormale dont il est impossible de faire sens.

Lorsque le surnaturel n'est pas vécu comme irrationnel, et plus encore, lorsque l'irrationnel peut être donné comme une réponse aux mystères environnants, une question primordiale se pose : comment intégrer le fantastique dans cette géographie là ? C'est autour de cette question essentielle que le chapitre s'articule.

Ainsi, j'avance que dans un tel contexte culturel où la diversité ethnique et religieuse est la norme, et où le surnaturel fait partie de l'expérience humaine, l'hybridation s'impose. Le terme d'hybridation doit être compris, dans un premier lieu, dans sa définition primaire de croisement.

Dans ce cas précis, et pour ce qui nous concerne, l'hybridation se manifeste entre une normalisation de la magie vécue dans les lieux géographiques présents dans le roman (Caraïbes et Afrique), et le déraillement anormal du système de pensées imposé par les occurrences fantastiques. Dans une telle géographie, les personnages et le lecteur ne peuvent faire l'expérience du déraillement qu'à travers un fantastique de l'excès. Pour se faire entendre haut et fort, le fantastique ne peut être un fantastique de l'implicite comme c'était le cas pour Jean Echenoz par exemple, il doit manifester son déraillement de manière flagrante, excessive, et dans ce cas, instiguer l'abjecte à travers les actes meurtriers du personnage "surnaturel" de Célianire.

Le roman fantastique de Condé devient alors le théâtre d'un bras de fer entre le réalisme magique et le fantastique pour créer une nouveauté où le fruit de ces croisements forme une hybridation qui doit être à la fois comprise comme un croisement, et envisagée, dans un deuxième lieu, comme une défaillance, un déraillement du système catégoriel. Telle la création d'une nouvelle langue au contact géographique et social d'une autre, qu'on appelle en linguistique "un accident"² et ce que j'appelle dans cette étude un déraillement, l'hybridation devient une sorte de "pidginisation", un croisement né d'une défaillance linguistique instiguée par la rencontre de deux manières de s'exprimer différentes, ici le réalisme magique et le fantastique.

Pour diffuser ce monde fantastique dans un contexte géographique caribéen, l'hybridation romanesque de Condé devient alors l'expression littéraire à travers laquelle l'auteure peut communiquer un monde antillais où le surnaturel sert à la fois de générateur de sens, et d'instigateur de déraillements. Tout comme le pidgin³ est une langue de nécessité dans un contexte d'échange, l'hybridation, telle que je l'interprète pour *Célianire cou coupé*, est la langue qui s'avère nécessaire pour décrire un roman fantastique antillais.

Ainsi, dans ce roman, de par l'existence de circonstances géographique, humaine et culturelle caribéennes, le déraillement fantastique se manifeste dans l'excès de la surenchère meurtrière menée par un être surnaturel. Cette création hybride qu'est le roman de Condé ne doit pas surprendre, car la préoccupation centrale de l'auteure réside dans l'échange incité par les interactions qu'elle met en place.

Condé conçoit le romanesque comme un observatoire humain lui permettant d'instiguer ses personnages à l'échange culturel pour observer les conséquences et conflits qui en découlent. C'est en gardant cette perspective qu'il faut penser ce fantastique antillais comme représentant une autre manière pour l'auteure de faire se croiser, dans un élan d'échange, cultures, religions et modes. En fait, toute l'œuvre de Condé se ramifie autour de ce que j'appelle un radical de l'échange sur lequel je m'attarderai plus avant.

Aussi, avant d'explorer la manière avec laquelle le fantastique est investi dans *Célanire*, et de montrer si le défi d'allier celui-ci à une réalité culturelle principalement ancrée dans les Antilles est tenu ou même tenable ; il importera de définir le réalisme magique, mode proche du fantastique, pour en relever les tenants et aboutissants. Mais tout d'abord, j'aimerais poser mon attention sur la notion cruciale d'échange chez Maryse Condé car elle traduit la démarche romanesque de l'auteure et permet de placer *Célanire cou coupé* dans un ensemble.

L'échange comme radical de l'écriture condéenne.

"On n'écrit jamais qu'un seul livre, parfois c'est en se répétant, parfois c'est en se ramifiant (...) en adoptant une structure arborescente, qui fait qu'à partir d'une préoccupation centrale, eh bien on va dans diverses directions" explique Yves Bonnefoy à Alain Veinstein à

propos de son travail de poète et écrivain⁴. Les termes d'Yves Bonnefoy auraient pu être ceux de l'auteure guadeloupéenne Maryse Condé.

Maryse Condé qui, à ce jour, a publié une quarantaine d'oeuvres fictionnelles, de la pièce de théâtre *Dieu nous l'a donné* (1972) au roman *En attendant la montée des eaux* (2010), n'a eu de cesse de construire une "structure arborescente" à partir de ce que j'appelle "un radical de l'échange". L'auteure affirme que sa préoccupation centrale réside dans la dynamique qu'engendre l'échange culturel. Elle explique : "what interests me is cultural encounters and the conflicts and changes that come from them" (Pfaff, 29). L'échange, en tant que pratique, étant la racine à partir de laquelle l'œuvre de Condé prend ses sources, et "le radical" faisant référence à la fondation qu'est l'échange en soi, mais dénotant aussi un mouvement réformateur, "radical" car l'auteur aime à provoquer.

En même temps que l'échange se trouve être la préoccupation centrale de l'œuvre condéenne, la polysémie du terme démarque également la posture de l'écrivaine antillaise. L'échange constitue en effet le préambule à toute son œuvre, que ce soit en terme de "remplacement" du récit historique de l'esclavage⁵, de "conversations" avec l'Afrique et son histoire⁶; de "communications" avec ses essais dont le but était à l'époque de faire connaître la littérature antillaise⁷, et pour finir, de "dialogues" avec la littérature anglophone dont elle s'inspire librement pour réécrire *Wuthering Heights* d'Emilie Brontë (*La Migration des Cœurs* [1995]) ou encore *Frankenstein* de Mary Shelley (*Célanire cou-coupé* [2000]).

Tout en gardant ce radical de l'échange, Condé déploie ses ramifications autour de la question de la place de l'individu dans une société multiculturelle et multiraciale. L'auteure le dit clairement, ce qui la passionne, ce sont les interactions, échanges et dynamiques entre individus issus de différents milieux culturels et sociaux : "what interests me", dit-elle, "is cultural

encounters and the conflicts and changes that come from them" (Pfaff, 29). Dès lors, nul ne sera surpris de retrouver ses personnages principaux traversant plusieurs lieux géographiques ou devant négocier leurs présences face à d'autres ethnies, langues, façons d'être et de penser. Dans *Désirada* (1997) par exemple, le personnage principal de Marie-Noëlle vit entre La Guadeloupe, la France et les Etats-Unis ; dans *La Colonie du Nouveau Monde* (1993), l'action se déroule entre la Guadeloupe et l'Amérique du Sud (Colombie) et, plus récemment *Célanire cou-coupé* fait se rencontrer des personnages de tous horizons entre l'Afrique (Côte d'Ivoire), la petite île de La Guadeloupe et l'Amérique Latine (Pérou). Ces rencontres transnationales ou trans-ethniques donnent lieu à de nouvelles négociations où nouveaux arrivants se retrouvent confrontés à de nouvelles mœurs et codes sociaux qu'ils doivent déchiffrer.

En fait, pour être juste, le déplacement et la problématique de la "rencontre" font partie intégrante de la grande majorité des romans de Condé, à l'exclusion de *Traversée de la mangrove* (1992) qui est restreint à Rivière-au-Sel (Guadeloupe). Mais peut-être plus que dans aucun autre roman, cette problématique de la rencontre, contenu central du radical de l'échange, apparaît de manière magnifiée dans *Célanire cou coupé*. Et pour cause. Si Condé aime à diversifier le genre dans lequel les rencontres et échanges se manifestent, de l'essai au roman d'aventure, en passant par le roman policier, le choix déclaré en page de titre de *Célanire* de faire évoluer ses personnages dans un cadrage fantastique est à noter, et ceci pour deux raisons. La première est que comme je l'ai spécifié dans le chapitre introductif, le fantastique prend forme justement dans la rencontre et les échanges problématiques entre un personnage et un phénomène (Malrieu). La deuxième est que dans le paysage littéraire antillais, le mode fantastique est très rare, voire inexistant. Ce choix est cependant conforme à la posture de l'écrivain, qui, pour reprendre les termes de Noëlle Carruggi, est un écrivain qui aime "transgresser les normes" (2010, 10).

L'inconvenance comme posture.

L'aspect contestataire et transgressif de l'oeuvre de Condé a fait l'objet de plusieurs contributions académiques : Moudileno et Cottenet-Hage (éd.), *Maryse Condé, une nomade inconvenante* (2002), Dawn Fulton, *Signs of Dessent* (2008) et Noëlle Carruggi (éd.), *Maryse Condé, rébellion et transgressions* (2010) pour ne citer que quelques-uns. Pour rendre compte rapidement de cet aspect transgressif et broser les lignes majeures qui constitueraient le portrait de l'auteur en rebelle, je citerai l'auteur elle-même. Ainsi, en s'exprimant sur son travail d'écrivain, elle rectifie : "I write for myself but also to provoke people, to force them to accept and to see things they don't want to see. I think this need to upset people prevails in all my books. Critics miss the essential point if they don't see this" (Pfaff, 32). Lydie Moudileno résume l'attitude à rebours de l'auteure en relevant les possibles réactions que les choix de celle-ci peuvent provoquer :

A chaque roman, la surprise est de taille. D'abord, dans le choix du genre. Comment !

Un roman fantastique ? Ce n'est pas très antillais... Comment ! Un personnage homosexuel ? Mais il n'y en a pas aux Antilles ! Comment ! Ironiser sur l'Amérique noire et l'afrocentrisme ? Ce n'est pas très solidaire ... Comment ! Toucher à la figure de la grand-mère antillaise, (...) pour en faire une affabulatrice, égoïste et menteuse ? (...)

L'insolence de Condé consiste à surprendre ses lecteurs en les amenant là où ils ne l'attendaient pas (Moudileno, 26).

L'inconvenance de Condé, nous dit Moudileno, c'est de s'aventurer dans des terrains encore vierges, jamais explorés dans le contexte littéraire antillais. Cette inconvenance est

présente dès son premier roman, *Herémakhonon* [1976], où l'auteur fait le choix d'utiliser un langage cru, par exemple. "At the time," explique Condé, "this was a way for me to subvert French, assert myself, and break conventions" [Pfaff, 35]. Il faut entendre dans cette déclaration que le désir d'être insolent va de pair avec la posture d'un écrivain participant à l'acte d'écriture d'une littérature mineure, d'une littérature défiant le récit prédominant. Dans le contexte postcolonial, l'inconvenance est plus qu'une attitude, c'est un acte de résistance. Mais ne nous arrêtons pas à ce qui semblerait appartenir à des évidences, car dans le cas de Condé, l'inconvenance dépasse le couple colonisé/colonisateur. La posture transgressive de Condé est celle, pour tout dire, d'un écrivain indépendant. Condé n'adhère en effet ni à la négritude⁸, ni à la créolité⁹. Typhaine Leservot place l'auteur dans un "après théorie postcoloniale", ce qu'elle appelle "post-postcolonial" (Forsdick, Murphy [éd.]: 2009, 42).

Le choix du fantastique devrait-il alors surprendre venant d'un écrivain dont la créativité présuppose la posture contestataire et transgressive ? J'affirme que plus que l'étonnement, la surprise réside dans la singularité de l'utilisation de celui-ci. Par ailleurs, je soutiens que le choix conscient et déclaré du mode fantastique, par nature subversif, dépayse toujours. C'est un choix singulier dans le paysage littéraire hexagonal contemporain, et doublement singulier dans le paysage littéraire antillais d'hier et d'aujourd'hui. Nul, à ma connaissance, n'a jamais encore créé d'hybridation entre les Antilles et le fantastique en littérature francophone des Caraïbes, littérature connue pour sa préférence du réalisme magique. De ce fait, plusieurs questions se posent.

L'importance du réalisme magique

Comment concevoir le fantastique en pays antillais lorsque le narrateur de *Célanire* déclare : "dans nos pays, [...] chaque chose doit avoir une explication, de préférence surnaturelle" (315). Si toute chose s'explique de manière surnaturelle, comment alors intégrer le surnaturel à la manière fantastique, c'est à dire de manière problématique, posant la question de l'invasion de l'impossible dans un environnement antillais et injectant commotions et déraillements ? Culturellement, aux Antilles, le surnaturel est ancré dans la conception de la réalité de tous les jours. Ceci expliquerait sa présence dans la littérature antillaise de manière non intrusive, c'est-à-dire à la façon du réalisme magique. Eva Aldea explique que le réalisme magique utilise le style narratif réaliste. Elle explique le style narratif en ces termes : "both that which is perceived as real and that which is perceived as magic is narrated in a way that one would only expect of the real: without hesitation, in a neutral tone"(145) comme si le naturel et le surnaturel étaient conçus de manière égaux et placés sur la même ligne conceptuelle du possible. "The supernatural" précise Zamora et Faris "is not a simple or obvious matter, but it is an ordinary matter, an everyday occurrence –admitted, accepted, and integrated into the rationality and materiality of literary realism. Magic is no longer quixotic madness, but normative and normalizing" (1995, 3).

Le terme "réalisme magique" est très souvent associé au "boom" littéraire latino-américain des années cinquante avec en particulier la publication du roman de Gabriel García Márquez, *Cien Años de soledad* (1967) (*Cent ans de solitude*) non pas comme instigateur, mais comme représentant de ce mode narratif. Cela dit, l'origine du terme vient d'un autre continent et d'un autre mode d'expression. En 1925, le critique d'art allemand Franz Roh (1890-1965) introduit le terme "réalisme magique" pour catégoriser une esthétique dans laquelle "le magique" représente le caché de la réalité. Pour Franz Roh, le "réalisme magique" est une manière

d'exprimer picturalement les mystères de la réalité¹⁰. Le terme inventé par Franz Roh célèbre le retour à un certain goût pour le réalisme en peinture après le style plus abstrait affiché par le précédant courant Expressionniste¹¹ (voir "Le Cri" [1893] du norvégien Edvard Munch par exemple). Franz Roh, dans son essai "Magical Realism : Post-Expressionism"¹² explique qu'avec le choix du terme "magique", il veut indiquer que "the mystery does not descend to the represented world, but rather hides and palpitates behind it" (Zamora & Faris, 16). La peinture qui aiderait à visualiser une telle affirmation et qui, à mon sens, exemplifierait la définition de Roh est celle de Christian Schad, "Portrait du Dr. Haustein"¹³ (1928). Le portrait du docteur, peint de manière "réaliste", a pour arrière-plan l'ombre d'un être aux allures surnaturelles tant sa posture évoque celle si célèbre de Nosferatu¹⁴ (avec une tête démesurément grande). L'ombre ne ressemble en rien au Dr. Haustein et de manière littérale, "the mystery does not descend to the represented world, but rather hides and palpitates behind it" (Roh). Aussi, l'évidente ressemblance de l'ombre avec le personnage principal d'un film expressionniste (*Nosferatu* de Murnau) peut être interprétée comme faisant référence à ce qui est relégué au passé ("l'expressionnisme est derrière nous" semble insinuer la peinture), et en même temps, à partir des techniques expressionnistes, ce tableau fait référence à l'instauration d'une nouvelle expression picturale, d'une nouvelle manière de représenter la réalité.

Le "réalisme magique" appliqué à la littérature latino-américaine des années cinquante et soixante prend un tout autre sens. Amaryll Chanady explique que pour les écrivains latino-américains faisant usage de ce mode d'expression, "it was a means of expressing the authentic American mentality and developing an autonomous literature" (17). Chanady cite Ray Verzasconi pour qui le réalisme magique est "an expression of the New World reality which at

once combines the rational elements of the European supercivilization, and the irrational elements of a primitive America" (19).

Le réalisme magique porterait en lui la possibilité d'un geste politique par lequel les écrivains exprimeraient leur "originalité" littéraire et culturelle, et en même temps, manifesterait un côtoiement entre la raison "supercivilisée" européenne, et celle "primitive" des autochtones. Ce sont Angel Flores¹⁵ à travers son article "Magical Realism in Spanish America" paru en 1955 (Chanady, 17, Zamora & Faris, 109-117), et les écrivains caribéens Alejo Carpentier (1904-1980) (Cuba) et Jacques Stephen Alexis (1922-1961) (Haïti), respectivement instigateurs dans les années cinquante du "real maravilloso americano" et du "réalisme merveilleux", qui ont théorisé le réalisme merveilleux. Pour mettre en perspective le réalisme magique présent dans l'œuvre de Condé et plus généralement dans la littérature caribéenne (et africaine), il est nécessaire de faire un retour au source de ce mode, à ce que certains appellent même un mouvement (Leal, 121).

Alejo Carpentier présente sa théorie du réel merveilleux dans le prologue de *El Reino de este mundo* (1949) (*Le Royaume de ce monde*), son roman inspiré par son voyage en Haïti en 1943. Pour bien concevoir "lo real maravilloso americano" de Carpentier, il faut le mettre en contexte pour saisir sa définition de manière complète. Il faut en effet garder en mémoire la familiarité de Carpentier avec la littérature française de son temps, et en particulier avec le Surréalisme contre lequel il place le réel merveilleux.

Dans son texte, il met en lumière le réel merveilleux par une démarche comparative, et fait clairement état d'une composante importante de sa manière de penser qui est celle de la prise en compte essentielle de la dimension culturelle qui existe dans toute écriture et, plus précisément ici, dans la création d'un mode littéraire. Il insiste sur le fait que le Surréalisme est

un manifeste avant tout, "une ruse littéraire" (86) où la foi en un certain merveilleux dans la réalité de tous les jours n'existe pas.

It seemed that the marvellous invoked in disbelief -the case of the Surrealists for so many years- was never anything more than a literary ruse [...]. All they do is substitute the tricks of the magician for the worn-out phrases of academics or the eschatological glee of certain existentialists. But clearly there is no excuse for poets and artists who invoke ghosts without believing that they answer to incantations, who establish [...] vaguely philosophical groups with saints and signs [...] without being able to conceive of a valid mysticism or to abandon the most banal habits in order to bet their souls on the terrifying card of faith. (86)

Pour Carpentier, Haïti (et plus généralement l'Amérique non anglophone) est l'environnement où il existe une amplification du merveilleux dans la réalité de tous les jours de par l'héritage historique et culturelle de la région, ce que Carpentier appelle une cosmogonie.

I found the marvelous real at every turn. Furthermore, I thought, the presence (in Haiti) and vitality of this marvelous real was not the unique privilege of Haiti but was the heritage of all of America, where we have not begun to establish an inventory of our cosmogonies. The marvelous real is found at every stage in the lives of men who inscribed dates in the history of the continent and who left the names that we still carry: from those who searched for the fountain of eternal youth to the golden city of Manoa to certain early rebels or modern heroes of mythological fame from our

wars of independence. (87)

Le lien qu'il faut évoquer et retenir pour ce qui concerne Maryse Condé, c'est que la présence du merveilleux dans la littérature de cette partie du monde est justifiée par l'existence du magique dans l'imaginaire collectif et la matrice culturelle de ses habitants. Contrairement à ce que propose le Surréalisme qui, pour Carpentier, crée "by arrangement" (86), le merveilleux dans la création littéraire latino américaine et caribéenne fait partie intégrale de la conception du réel, ce que Jacques Stephen Alexis¹⁶ considère comme intrinsèque à la culture haïtienne. Comme je l'ai montré dans le chapitre introductif, pour Alexis, le merveilleux doit être conçu comme étant "the imagery in which a people wraps its experience, reflects its conception of the world and of life, its faith, its hope" (197).

Il faut voir dans cette comparaison ici entre le réalisme magique et le Surréalisme l'importance primordiale du désir de se démarquer de la littérature européenne et la nécessité de mettre en avant sa différence culturelle à travers son originalité artistique. L'aspect politique réside dans l'acte de définir en même temps une littérature et une culture pour avancer la possibilité d'une identité commune allant au-delà de la polyphonie des cultures présentes dans ces parties du globe. Les deux théoriciens caribéens expliquent la récurrence du merveilleux à travers la spécificité territoriale et historique de leur partie du monde. En faisant cela, ils proposent un blason identitaire unique à leur culture et engendrent un acte politique à travers l'affirmation d'une spécificité, sortant ainsi du discours (majoritaire) proposé par la littérature européenne pour Carpentier et par la Négritude du martiniquais Aimé Césaire et du Guyanais Léon Damas pour Alexis¹⁷. Le réalisme merveilleux est donc à remettre dans le contexte des années quarante et cinquante, une époque de quête identitaire soutenue pour les Caraïbes.

Margaret Heady, dans *Marvellous Journeys : Routes of Identity in the Caribbean Novel* explique que l'Amérique latine, de par sa proximité géographique, a eu (et continue d'avoir) une influence intellectuelle sur les auteurs et théoriciens caribéens comme Jacques Alexis, par exemple. Heady précise que "contemporary Francophone authors (...) express a feeling of solidarity with Hispanic or Anglophone Caribbean writers and often perceive these ties as stronger than those with their French or African counterparts" (37).

Le réalisme merveilleux d'Alexis a donc été influencé par *lo real maravilloso* de Carpentier dans un contexte de discussion entre les Caraïbes et l'Afrique sur la possibilité d'articuler une identité noire commune¹⁸. Le réalisme merveilleux tel qu'Alexis l'envisage est une alternative à la Négritude qu'il considérait comme trop essentialiste et ne répondant pas à la spécificité géographique et culturelle des Caraïbes¹⁹. En d'autres termes, pour Alexis²⁰, le réalisme merveilleux en littérature s'avère être, de manière littérale, le miroir de la société Caribéenne d'abord, et non d'une communauté noire (au-delà des frontières) comme l'entend la notion de Négritude. Selon Heady,

whereas Négritude sought to create a sense of community among Africans and Blacks of the entire diaspora, Jacques Alexis stressed the common history and living conditions shared by inhabitants of the Caribbean islands and dreamed of a Caribbean confederation which would transcend linguistic borders. (50)

Le réel merveilleux, théorisé par Alejo Carpentier et Jacques Alexis est le précurseur du réalisme magique en littérature : "the existence of the marvelous real is what started magical realist literature" (Leal, 122).

Ainsi, à la lumière de ce que j'ai présenté plus haut, on comprend mieux l'importance qu'a pris ce mode littéraire dans les études postcoloniales, au point de devenir parfois, comme le suggère Moudileno, "une arme miraculeuse" qui permettrait de comprendre toute œuvre francophone (des Caraïbes et de l'Afrique sub-saharienne en grande majorité) ou de caractériser toute œuvre francophone à travers son utilisation du magique. Dans son article, "Magical Realism : "Arme miraculeuse" for the African Novel", Moudileno explique à propos de l'écrivain congolais Sony Labou Tansi que la critique universitaire focalise trop souvent son regard sur la présence du réalisme magique aux dépens d'autres traditions littéraires comme la science fiction. A trop vouloir interpréter le travail des auteurs africains à travers la lucarne du réalisme magique, cela réduit "the African writer to a conduit for endless reiterations of a reified irrationality - precisely the role that Labou Tansi, by introducing science fiction into his narrative seeks to escape" (4).

Cet exemple de la sur-identification de la production littéraire dite francophone avec le réalisme magique met en perspective la page de titre du roman de Condé -roman fantastique- et ceci pour deux raisons. Non seulement, elle offre au lecteur une direction de lecture²¹ précise, mais elle incite avant tout, il me semble, à forcer le lecteur à placer *Célanire* dans une tradition littéraire rarement investie par les auteurs caribéens ou africains. Autrement dit, il n'existe pas de précédent -donc pas de modèle ni de formule- au travail de Maryse Condé, qui choisit d'écrire spécifiquement un roman fantastique tout en gardant comme toile de fond, l'Afrique (Côtes d'Ivoire), les Antilles (Guadeloupe) et l'Amérique latine (Pérou).

Quelle sorte de fantastique a-t-elle créée dans les lieux géographiques où "chaque chose [a] une explication, de préférence surnaturelle" (*Célanire cou-coupé*, 315) et où "the mystery does not descend to the represented world, but rather hides and palpitates behind it" (Roh, 16) ?

Comment créer du fantastique pour un écrivain si férù de réalisme magique, lorsqu'on sait que "in magical realism, the principal thing is not the creation of imaginary beings or worlds but the discovery of the mysterious relationship that exists between man and his circumstances" (Leal, 122) lorsque le fantastique, tel que Malrieu le définit, prend socle dans la relation de circonstance entre "un personnage et un élément perturbateur" (48) ? Et finalement, comment intégrer le fantastique dans des lieux où cohabitent la religion Vaudon²² (Antilles), l'animisme²³ (Afrique subsaharienne) au côté du christianisme et de l'islam alors que dans le fantastique, traditionnellement, la raison est antagoniste à toutes ces croyances. Car dans le fantastique, c'est la raison qui tient le surnaturel pour impossible. Dans le fantastique, la conception de la réalité exclut tout surnaturel, et si celui-ci doit prendre place, il doit procéder à une "déchirure" (Caillois, 1966, 13). Caillois utilise ce terme de "déchirure" pour décrire la nature du fantastique par opposition à celle du merveilleux.

Dans le merveilleux, les fées et paysans se côtoient sans qu'il n'y ait le moindre étonnement car la fiction les place dans un ailleurs temporel et spatial où tout est possible. Ceci se résume dans la formule "il était une fois, dans un pays lointain". Contrairement au merveilleux, le fantastique se passe dans un monde que nous connaissons et d'où, d'un point de vu européen, le surnaturel est totalement exclu. Quand le surnaturel se manifeste, c'est une déchirure, c'est "l'impossible [qui survient] à l'improviste dans un monde où l'impossible est banni par définition" (Caillois, 1966, 16). Pour ma part, il me semble qu'il est réducteur d'opposer raison et croyance mais de manière générale, comme l'explique Leal, "in fantastic literature, the supernatural invades a world ruled by reason" (123). Toutes les questions (ou approches) citées plus haut aideront à formuler la ligne majeure de l'analyse du roman en tant qu'hybridation

fantastique où le surnaturel sert à la fois de générateur de sens et d'instigateur de déraillements comme je l'ai expliqué au début de ce chapitre.

Roman expérimental

Toutes ces questions sont importantes car elles mettent la création romanesque de Condé en perspective, et la placent d'emblée comme un amalgame surprenant, le résultat de réunions entre l'Afrique, la Caraïbe et un mode peu enclin à naître dans un lieu où le surnaturel relève de la sphère du possible. Lorsqu'on pense cet amalgame en termes d'appartenance à ce que j'ai appelé le "radical de l'échange" qui prévaut dans toute l'œuvre de l'auteure, il fait alors partie d'une continuité, celle d'une conversation avec une autre tradition littéraire qui a pris naissance à travers un désir d'expérimentation. Dans ce cas précis, *Célanire cou-coupé* est une arène expérimentale. Christiane Makward cite Maryse Condé s'exprimant sur *Célanire*: "tout écrivain se doit d'écrire de la science fiction. J'ai voulu essayer" (39).

"Science fiction" et "fantastique" sont des termes interchangeable pour certains romanciers et critiques. Le roman *Frankenstein ; or The Modern Prometheus* de Mary Shelley, par exemple, est considéré comme un roman de science fiction pour certains et un roman fantastique pour d'autres. Ce qui m'intéresse dans la locution de Condé, c'est ce désir d'expérimenter avec une tradition littéraire autre que celle présente dans la grande majorité de son œuvre. *Célanire* est donc un roman particulier par rapport au reste de son œuvre romanesque principalement de par le mode choisi. Condé s'est ainsi dirigée vers le fantastique par défi, elle déclare qu'elle a voulu créer "une sorte de science fiction qui aurait un postulat de départ un peu pédagogique, un peu libérateur. Faire entrer les Antillais dans un monde qui ne soit pas celui qu'ils connaissent" (Makward, 39).

Les études publiées sur *Célanire cou-coupé*, peu nombreuses, abordent divers sujet : de l'importance de ne pas oublier le côté joueur de Condé et de prévaloir le rire dans la lecture de *Célanire* (voir Mackward), à la translation de l'homosexualité féminine dans le roman (Valens), en passant par l'étude du corps comme constante définitoire de l'Autre (Duclot-Clément). Trois essais de Dawn Fulton se penchent sur la thématique du monstre et le "genre" fantastique du roman. Dans ses essais, Fulton concentre sa lecture du roman sur l'aspect monstrueux du personnage de Célanire, et compare le roman de Condé à celui dont elle s'est inspirée, *Frankenstein* (1818), pour relever les aspects fantastiques (principalement "todoroviens") du roman. Quant à moi, je voudrais garder en mémoire tout d'abord le désir d'expérimentation de Condé, l'unique position de ce roman par rapport à la majorité des productions de l'auteur, et les spécificités géographiques et culturelles des lieux choisis pour proposer une lecture attachée aux spécificités relatives à l'interprétation romanesque du fantastique par Condé. Autrement dit, à la lumière de *Célanire cou-coupé*, comment Condé interprète-t-elle le terme déclaré de "fantastique", et quelle pierre nouvelle apporte-t-elle à ce mode d'expression romanesque ? Ces questions se sont imposées à la lecture du roman dont la page de titre promet un monde où "l'impossible [survient] à l'improviste dans un monde où l'impossible est banni par définition"(Caillois, 1966, 16). Dans le monde fantastique, quelles formes l'impossible peut-il prendre ?

Corporéité

On pourrait avancer que le fantastique prend forme dans l'absence de corps, dans l'immatériel inconcevable : les fantômes, l'invisible, l'inconnu qui engendrent tous une peur plus ou moins déclarée. Mais on pourrait tout aussi bien soutenir qu'il se trouve dans son contraire,

dans la matérialité, dans ce qu'il y a de plus visible. L'inconcevable prend alors plusieurs formes: dans la métamorphose en insecte tel que Kafka la conçoit, dans les canines de Dracula, ou dans l'apparence répulsive d'un Mr Hyde. Maryse Condé dans *Célanire Cou-coupé* joue, tout au long du roman, avec les deux facettes. La technique qui prévaut tient à un équilibre entre la monstration, preuve d'une réalité palpable, et l'invisible, monde surnaturel sur lequel la fiction appelle à spéculer. Par leurs présences simultanées, ces deux facettes manifestent de situations de crises, d'une accumulation de dérèglements produits eux-mêmes par des déraillements. Le déraillement étant, comme je l'ai expliqué dans le chapitre introductif, le mécanisme par lequel le monde du fantastique prend forme. Comment pourrait-on concevoir un roman fantastique sans dérèglements ? Peut-on créer du fantastique sans commotion ni défaillance d'un système de pensée, d'un système de lecture, autrement dit, du système qui régit la réalité des personnages et celle du lecteur ? C'est une question qui, en fait, appelle davantage à une réflexion sur la nature de ces dérèglements qu'à leur existence, celle-ci étant attendue.

Contrairement au roman de Kafka où les personnages sont confrontés au héros métamorphosé en cancrelat dès le début de la nouvelle, le déraillement ayant eu lieu en amont, le texte de Condé se compose d'une suite de dérèglements du quotidien et par conséquent de l'ordinaire des personnages. En fait, c'est une suite de scènes troublantes qui constitue le texte. Dans celui-ci, le trouble est principalement porté par les corps. Dans *Célanire Cou-coupé*, le fantastique est tout d'abord "incarné". D'une part, il fait corps avec le personnage de Célanire dont la physiologie rafistolée constitue l'aberration qui fait naître entre autres des scènes de rencontres problématiques même si ce rafistolage n'est pas visible à l'œil et qu'il ne constitue pas un amalgame de corps différents comme dans *Frankenstein* ; et d'autre part, il s'énonce et prend forme dans une série de disparitions mortifères. Mais tout d'abord et avant de m'adresser à

l'hybridation en elle-même, j'aimerais exposer la *composition* (dans le sens d'assemblage) que fait Condé du personnage central qu'est Célanire Pinceau.

A travers la quête "éducative" de Célanire, le lecteur est témoin de la transformation graduelle de celle-ci au fur et à mesure que le roman se déroule et, comme dans un *bildungsroman* classique, le personnage principal est à la fois le sujet et l'objet du roman. Dans ce cas précis, Célanire est, littéralement, un être découpé quelques jours après sa naissance. Vendue par sa génitrice présumée, une prostituée du nom de Pisket, elle est l'objet d'une tentative d'infanticide, pour les besoins d'une offrande aux esprits, offrande commandée par un politicien, un certain Agénor de Fouques-Timbert. Meurtrie dès sa naissance, sauvée d'un autel sacrificiel par le docteur Pinceau, émule du docteur Frankenstein, le personnage de Célanire entre alors dans ce qu'on peut qualifier comme étant "une quête des origines". Pour remonter à la vérité de ses origines, dotée d'une puissance mystérieuse car elle fut après tout égorgée, sacrifiée avant de recouvrer la vie, Célanire sacrifie à son tour. Tel est le socle sur lequel s'active le cheminement romanesque de *Célanire Cou-coupé*. Célanire, c'est en quelque sorte, pour emprunter le titre d'un célèbre récit de voyage du XIX^{ème} siècle, les pérégrinations d'une paria ²⁴ (dans une narration aux allures de roman policier). Sa quête la mène à traverser différents environnements et cultures : née en Guadeloupe, elle voyage en Afrique de l'Ouest, en Côte d'Ivoire exactement, puis au Pérou pour revenir de nouveau aux Antilles dans l'île de la Guadeloupe, et ceci au tout début du vingtième siècle. A cette époque et pour placer la narration dans un tableau historique, la Côte d'Ivoire est encore une colonie. La Côte d'Ivoire, indépendante aujourd'hui depuis 1960, était française dès 1893 après avoir été un protectorat français depuis 1844 ; et la Guadeloupe n'est sous contrôle officiel français qu'en 1815 bien que les français aient été présents depuis

longtemps. Ainsi, Célianire est un personnage dont la quête des origines se meut dans des territoires coloniaux français.

Pendant ses traversées, Maryse Condé fait en sorte de créer un malaise (en même temps qu'une fascination) autour du personnage, à travers une surenchère d'interactions non verbales qui sont présentes pour faire naître le doute sur le personnage. Il se crée alors une atmosphère d'inquiétante étrangeté autour du personnage. Concept introduit par Sigmund Freud, *Das Unheimliche* (1919) traduit par *L'Inquiétante étrangeté*, traduction de Marie Bonaparte publiée en 1933²⁵, est le sentiment d'inconfort résultant d'une situation où le familier devient étrange, même si le familier, par définition, ne doit produire aucune inquiétude. Pourtant, Freud explique, "*heimlich*" signifie "de la maison" (Freud, 7) (dans le sens "chez soi") et c'est justement dans ce qui nous est intime que s'opère un vacillement où ce qui nous est familier devient étrange. Dans le concept de l'inquiétante étrangeté, les limites vacillent : l'opposition entre la vie et la mort, l'animé et l'inanimé par exemple est brouillée comme dans le cas de la poupée Olympia dont Nathaniel, le héros de *L'Homme au sable* (Hoffmann, 1817), tombe amoureux. L'inquiétude ne peut naître qu'au sein du familier : Olympia est une poupée qui, pour Nathaniel, a tout d'un être humain. C'est une contradiction qui engendre une réflexion sur la valeur de la réalité, notre perception du monde, et la lecture que nous en faisons. Celle-ci ne peut être qu'une lecture changeante, et ceci évidemment suivant les circonstances. Rien, donc, n'est immuable.

"L'inquiétante étrangeté" appelle à une réflexion sur l'instabilité et l'incertitude de la réalité. Freud insiste ainsi sur le fait que même "*heimlich*" peut prendre "le sens du caché, du dangereux" (12) et dans certains contextes, "*heimlich*" prend le sens que revêt d'habitude "*unheimlich*" (12). Avant de montrer comment Condé construit l'inquiétante étrangeté autour de son personnage principal, j'aimerais rappeler ici que, d'une part, Freud introduit la complexité de son concept à

partir de *L'Homme au sable*, et que d'autre part, je ne peux m'empêcher de relever des similitudes entre le concept "d'inquiétante étrangeté", et la théorie du fantastique de Todorov. De manière très succincte, l'ambiguïté des situations présentes dans le fantastique comme dans l'inquiétante étrangeté, engendrent un effet de malaise, de peur, d'angoisse parfois, et l'hésitation est une réaction qui semble aller de soi face à une telle ambivalence du familier. Bien évidemment, même si l'objet étudié est le texte fantastique dans les deux cas, le but de Freud est loin de celui de Todorov, et par conséquent, la comparaison s'arrête là. Ce qui m'intéresse n'est pas de comparer à proprement parler, mais de souligner la similarité du matériel de départ (les textes fantastiques), l'intérêt pour la question du vacillement des limites, l'ambivalence du "connu", et l'instabilité de la réalité. C'est justement ce que Condé met en jeu autour de son personnage principal.

Avant d'introduire son personnage central, Condé construit un décor où elle insuffle dans le paysage un caractère sentimental, "personnel", évocateur des romantiques. Le soleil est sans entrain et la terre est prudente à l'approche du cargo qui transporte, en 1901, Célianire et d'autres voyageurs vers les terres de la Côte d'Ivoire :

C'était la grande saison des pluies, celle qui va d'avril à juillet. Sans entrain, le phare du soleil éclairait l'immensité de la houle. La terre restait derrière la barre, à prudente distance du vieux cargo, tandis qu'une flottille de boats montait vers lui, défiant la muraille de la mer. On le voyait tout de suite, ce n'était pas une terre vivante avec des maisons plantées dans la verdure. C'était une terre grisâtre, molle, à des endroits rongée de mangrove, à d'autres recouverte d'un linceul de végétation. Le ciel était bas, sali de traînées de nuages (13).

La description de la terre se fait d'abord par négation : "ce n'était pas" nous dit le texte, ce qui donne immédiatement au paysage un caractère dépouillé, vivant paradoxalement par soustraction, une terre "molle" et "rongée". S'ensuit alors la description paradoxale d'une terre où la mangrove, menaçante ici, soustrait pour exister, et où la végétation est apparente mais désolée, une sorte de "wasteland" tropical. Il semblerait que ce bout de terre soit en train de passer de vie à trépas, même si le texte ne mentionne en rien une fin explicite à venir, mais plutôt un état des choses en dégénérescence. Cette description d'une nature en dégénérescence évoque le macabre des romans gothiques où la nature en "ruine" est un motif des plus classiques. L'ambivalence est déjà posée dans ce début de texte dans le sens où la nature est dans un entre-deux, entre la vie et la mort. De surcroît, elle symbolise de manière flagrante, à la mode du gothique, l'atmosphère funeste qui suivra dans les pages "Sali [es] de traînées de nuages".

Cette description d'une nature en décadence précède celle de Célanire en oblat²⁶ par un personnage religieux : le Révérent Père Huchard, qui était "un vieux de la vieille, un ancien de la société des Missions africaines de Lyon" (13). Le seul contexte que le texte donne jusqu'alors sur Célanire est le fait qu'elle était une orpheline "élevée par les sœurs de la Charité à Paris que son désir de servir l'Afrique avait fait rejoindre les sœurs de Notre-Dame-des-Apôtres à Lyon" (15). Le Révérent Père Huchard n'avait rien appris de plus sur Célanire depuis que le "*Jean-Bart* avait quitté l'estuaire de la Gironde" (15) jusqu'à leur arrivée en Côtes d'Ivoire :

Son œil ne lâchait pas une de ses six ouailles : une oblat qui répondait à l'appellation de Célanire, Célanire Pinceau. Patronyme peu commun ! [...] C'est simplement que l'oblat n'était pas ordinaire. Elle ne parlait guère. Elle ne semblait pas curieuse, excitée,

comme ses compagnes, impatiente de commencer leur apostolat. En plus, sa couleur la mettait à part, cette peau noire qui l'habillait comme un vêtement de grand deuil. Elle n'était pas franchement négresse. Plutôt métisse d'on ne sait combien de races. Elle ne portait pas d'habit religieux, n'ayant pas prononcé de vœux. Elle était vêtue d'une stricte robe grise et portait, autour du cou, un foulard coupé en deux par un ruban qui soutenait une massive croix en or. D'où sortait-elle ? [...] Elle avait une façon de le fixer qui le mettait mal à l'aise et le faisait taire. [II] se méfiait et la croyait capable de tout. (13-14)

Condé procède d'une mise en contact où son personnage est mis en relief à travers l'observation d'autrui. La première rencontre avec le personnage est narrée à travers la perception subjective d'un autre. L'accès au personnage est filtré par la lecture que nous transmet un personnage tiers. Car la technique, souvent usitée, est une technique de "mise en exergue". C'est une composition élaborée où il s'agit de dégager le personnage en l'isolant du reste, à travers la narration subjective d'un tiers pour encadrer d'emblée le personnage comme un être difficile d'accès, autour duquel le mystère est de mise.

L'accès indirect au personnage surenchérit sa position "d'être" évalué par ceux qui l'entourent, car Célanire ne semble appartenir à aucune "catégorie" existante. Comme dans la description du paysage qui vit par soustraction, Célanire est évaluée pareillement par retranchement : "elle ne parlait guère", n'était ni "curieuse", ni "excitée". De plus, "elle n'était pas franchement négresse". Ce retranchement et l'affirmation "l'oblat n'était pas ordinaire" ont pour effet de montrer l'importance des catégorisations d'appartenance pour situer et se situer dans cette partie du monde d'une part. Cela suggère, d'autre part, l'inconfort que peut faire naître un

être qui s'exclut d'un ensemble dit "ordinaire" et de manière sous-entendu, il apparaît que la non appartenance soit quelque chose d'inadmissible.

Ainsi, ce début de roman est véritablement une mise en scène où Condé met en exergue la singularité de son personnage et donne le ton au roman pour appeler le lecteur à faire un travail de déchiffrement, car l'instillation du mystérieux dès ces premières pages est un avant-goût du style nébuleux que cherchera à éclaircir le lecteur. C'est après tout un roman fantastique où il faut décrypter ce qui est en jeu. Plus encore que la description de Célanire comme être extraordinaire, c'est ce qui est véritablement retranché du regard d'autrui que le texte met en avant : "[elle] portait, autour du cou, un foulard coupé en deux par un ruban qui soutenait une massive croix en or" (14). Ce qui semble être un détail anodin s'avère être d'une grande importance. Condé fait usage d'une technique prisée par les romanciers du gothique où, comme l'affirme Eve Kosofsky Sedgwick à propos d'une des conventions utilisées par celui-ci :

an individual fictional self is the subject of one of these conventions, that self is spatialized in the following way. It is the position of the self to be massively blocked off from something to which it ought normally have access to. This something can be its own past, the details of its family history. (12)

Célanire est en effet à la recherche de son passé et Condé fait porter à son personnage le pouvoir métonymique de représenter tout le dilemme à la fois du soi en tant qu'être singulier et de celui de la quête d'un passé enfoui. Dans l'extrait de texte cité plus haut, toujours dans cette logique du retranchement, Condé focalise son regard sur l'objet qui représente la limite entre le connu et l'inconnu, le point de vacillement entre l'ordinaire et l'extraordinaire. Le foulard sur

lequel le roman reviendra ici et là exhume le caché. Il est la matérialisation de l'inaccessible, la véritable identité rafistolée du personnage, car il cache une cicatrice aberrante, marque d'une identité non moins aberrante. C'est aussi, et ceci est un point important pour la matrice narrative du roman, la muraille derrière laquelle est inscrit le passé de Célanire, c'est une sorte de clé de voûte qui donne accès aux gouffres du passé. La cicatrice, éradiquée du regard d'autrui par le foulard, représente la plaie sur laquelle le roman va déployer son histoire. L'histoire de Célanire consiste à œuvrer pour faire transparence sur son passé, pour lever le voile sur ce foulard, déplacer ce point de vacillement entre le connu et l'inconnu, fermer la plaie ouverte à la naissance, et établir une fin à sa quête avec la fin du récit. Le foulard a cette position paradoxale où il représente l'objet avec lequel l'invisible peut prendre place et contre lequel le personnage est en quête puisqu'il cherche justement à lever le mystère qui a donné lieu à sa cicatrice. C'est l'objet métonymique de tous les désirs : du désir de cacher et celui de révéler au désir d'exposer, ce dernier étant le désir moteur de la narration romanesque tel que Condé l'envisage. Condé envisage le roman dans un rapport intime entre le personnage principale et l'objet fluide qu'est le foulard, objet garant de la motricité narrative du roman :

Hiver comme été, matin, midi et soir, elle ne quittait jamais ce foulard, toujours noué serré, assorti à la couleur de ses vêtements. (14)

Ou encore :

On ne pouvait détacher le regard d'un large ruban bleu qui retenait un bijou, un petit cœur en or, plaqué contre sa gorge. Qu'est-ce qu'il y avait par en dessous ? (87)

C'est de manière ludique dans un jeu entre le visible et l'invisible, entre l'apparente surface des choses et les choses en elles-mêmes, entre la douceur du textile des rubans et foulards et la violence des actes symbolisée par la cicatrice aberrante du cou coupé de l'héroïne que la narration de Condé s'étaye, tranche, élimine et construit son hybridation.

Hybridation et excès

La dissimulation que symbolise le foulard dans ce roman, et la représentation en retranchement du paysage et du personnage principal présentés plus haut, annoncent les éliminations qui jalonnent la narration au fur et à mesure que le texte progresse. En fait, l'excavation du passé de l'héroïne va de pair avec la disparition de certains personnages comme si le passé était composé de strate et que son excavation impliquait l'acte d'exclusion définitive de certains personnages clés. En fait, l'histoire personnelle de Célanière ne s'étaye qu'au fur et à mesure que Célanière retranche certaines vies.

Derrière son statut d'oblat, Célanière débarque en Afrique avec une mission personnelle à deux tranchants : celle de recouvrer les traces de son passé, et celle de faire justice. "Elle n'était pas venue en Afrique pour faire du tourisme" (19) nous dit le texte de manière amusée. Et selon Célanière, "il n'y avait qu'une ombre à cette belle civilisation [africaine] : le traitement des femmes" (44). Célanière est un être aux sentiments "agrandis" à la mode romantique. Terme qui par ailleurs est tout à fait pertinent pour le travail de Condé dont Moudileno rappelle que "comme chez les grands romanciers du dix-neuvième siècle, les personnages de Condé portent la marque des héros romantiques. Ils sont plongés dans l'idéalisme ou la désillusion [...], la soif d'action politique ou sociale (2010, 20). Armée donc de ces sentiments romantiques, Célanière se

charge d'apporter la justice pour les femmes et enfants d'un orphelinat dans la ville d'Adjamé Santay, en Côte d'Ivoire, d'une manière qui, dans le style "romantique" et l'environnement choisis (Afrique et Caraïbes) par l'auteur ne peut inscrire le mode du fantastique que dans l'excès et l'hybridation.

Comme nombres d'écrivains du dix-neuvième siècle²⁷ par ailleurs, de Stendhal *Le Rouge et le Noir* (1830) à Edgar Allan Poe *The Mystery of Marie Roger* (1852) par exemple, Maryse Condé s'est inspirée d'un fait divers. Elle le signale en avant propos de son roman : "cette histoire est inspirée d'un fait divers survenu à la Guadeloupe en 1995, la découverte d'un bébé à la gorge tranchée, jeté sur un tas d'ordures". La violence de l'acte fait écho à celle qui a inspiré Toni Morrison dans l'écriture de *Beloved* (1987)²⁸. Si Toni Morrison, qui opte également pour le mode fantastique dans son roman, fait revenir la morte pour hanter sa famille, Maryse Condé redonne à la morte la vie qui lui avait été brutalement retirée, et l'exalte d'une grandeur d'héroïne vengeresse. La matière première et les choix évocateurs du style romanesque romantique de Condé donne une direction de style au roman qui installe sa narration dans l'hyperbole. Le fantastique chez Condé se construit alors dans l'hyperbolique car il doit aussi se manifester haut et fort dans une géographie férue d'esprits et de magie : la nuit, dans la ville d'Adjamé Santay par exemple, "trop d'esprits rôdent en libre malfaisance" (19).

Le contexte géographique et culturel est à l'origine, dans ce roman, d'un rapport de force entre le réalisme magique et le fantastique déclaré en page de garde. Le fantastique souvent considéré comme privilégiant une narration marquée dans l'implicite et les "demi-mots" peut prendre la tangente hyperbolique et accéder à la frontière de l'horreur. Denis Mellier explique très justement qu'il existe une scission dans la production fantastique

dont la nature est bien de distinguer [...] des modes de représentation, des arguments, des poétiques et leurs figures privilégiées. Une scission qui également différencie des effets de lectures que l'on dira populaire ou littéraire, c'est-à-dire d'un côté une lecture abandonnée aux vertiges du divertissement et de l'illusion mimétique et, de l'autre, une lecture distanciée et critique. [...] Cette scission détermine alors deux grands types de récit fantastique dont les modèles semblent de prime abord strictement antagonistes. Fantastique de l'évitement et fantastique de l'excès, modèle herméneutique et modèle de la monstration paradoxale, sont pourtant, à partir même de la caractérisation de leur différence, à envisager comme un jeu de tension entre ambivalence et détermination, incertitude et présence, et non comme des systèmes de représentation incompatible ou des imaginaires fantastiques nécessairement contradictoires ou exclusifs l'un de l'autre. (19)

Contrairement aux chapitres précédents où le fantastique choisi par Marie NDiaye, Marie Darrieussecq et Jean Echenoz est celui de l'évitement, Maryse Condé expose les déraillements propres au mode fantastique dans le style hyperbolique de l'excès et par conséquent celui de "la monstration paradoxale", "de la détermination" et "de la présence". Ce choix est déterminé, en grande partie, par la nécessité d'une hybridation. L'hybridation dans un contexte où le multiculturel et le multiethnique sont des constantes ne doit pas surprendre.

Condé ainsi choisit d'incarner le fantastique dans un personnage et ses actions. Elle fait ressusciter son personnage justifiant ainsi le pouvoir surnaturel qu'elle lui confère. A partir de cette prémisse, Condé l'anime alors d'un besoin de combattre pour la justice et d'une soif de

vérité quant à son histoire, mais elle l'insuffle aussi d'un sang froid meurtrier et d'un pouvoir mystérieux laissant sans défense ceux qui l'approchent. Le désir de lever le voile sur sa sombre histoire devient le moteur du roman. Rappelant le paradoxe où une double personnalité est présente dans un même corps, immortalisé par un des classiques de la littérature fantastique anglophone dans *The Strange Case Of Dr Jeckyll and Mr Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson, Célanire agit entre le désir de créer un équilibre de droit entre les différents acteurs sociaux, et celui de détruire avec violence dans le but d'exhumer le passé.

Le roman se découpe en cinq parties et avec chaque partie, le lecteur découvre un lieu géographique : Côte d'Ivoire, Cayenne, Guadeloupe, Pérou et Guadeloupe de nouveau. Condé choisit de faire de chaque lieu le locus d'un pan de vérité pour exposer de manière graduelle le mystère construit autour de la personne de Célanire, de ses motivations et des morts inexplicables qui jonchent les premières parties car le lecteur est ouvertement prévenu "aucune mort n'est naturelle" (21). Célanire est présentée comme une oblat venant travailler dans "le Foyer des métis", un foyer de jeunes filles. Le directeur, un certain M. Desrussie, quelques jours avant leur rencontre, meurt de manière dramatique: "une mygale géante cachée dans le drap du lit l'avait mordu à la verge" (20). Cette affirmation qui a pour effet de choquer annonce le style hyperbolique que prendra le roman. Les morts qui suivront construiront une suite de narrations inquisitrices où le nom de Célanire devient une constante, connectant par conséquent les disparitions à cet être fantastique. Je ne veux pas énumérer les disparitions ici, car le but n'est pas dans le nombre en soi mais dans le choix narratif de Condé de mettre en avant l'excessif.

L'exemple qui tiendrait lieu d'illustration est celui de la mort de Charlotte, femme de Thomas de Brabant, gouverneur d'Adjamé Santey (ville plus tard appelé Bingerville), amant et

futur mari de Célanire. Charlotte, venue rejoindre son mari de Paris est décrite un mois après son arrivée comme n'ayant pas "goût à la vie" (78).

En clair, elle souhaitait mourir. Elle n'avait jamais rien connu d'aussi désespérant que l'Afrique ni imaginé d'endroit plus effroyable que Bingerville. Dans sa terreur des serpents et des fourmis rouges, elle passait le plus clair de son temps enfermée dans ses appartements. Là, persiennes baissées, elle luttait de son mieux contre la chaleur. (78)

Les murs de son palais de femme de gouverneur la protégeaient de cet extérieur étranger qu'elle détestait tant, car la seule fois où la recluse s'aventure hors ces murs une après-midi où la chaleur humide transpirait à l'intérieur de sa forteresse, comme si l'extérieur avait pénétré son abri et que l'Afrique et sa chaleur reprenaient possession des lieux, ce sera pour mourir. De manière paradoxale, c'est la chaleur insoutenable qui la jettera en pâture, la contraignant à sortir :

Cet après-midi là, elle avait encore plus chaud qu'à l'habitude. Elle avait beau s'éventer, des rigoles de sueur couraient, se nouaient dans son dos et formaient une mare malodorante comme l'urine sur le drap du lit. (79)

L'odeur de l'urine annonce la brutalité d'une mort abjecte. Irrationnellement et de manière contradictoire avec tout le malaise décrit autour de l'extérieur -car qui sortirait en pleine après-midi de grande chaleur dans un endroit inconnu et méprisé de surcroît- Charlotte, personnage romantique, poussée par l'intensité insupportable du temps, scelle, sans le savoir, son désir de

mourir à celui de voir la maîtresse de son mari, une certaine Célianire. Le chemin qui la mène vers sa mort est celui des sentiers obscurs des forêts épaisses évocatrices des premières peurs. Lieu classique du non familier, des rencontres étranges, la forêt est une réminiscence des contes - macabres ici- où Condé amène son lecteur vers un blanc, une sorte de litote dans la forme d'un sous-entendu avant de le présenter devant l'excès de l'hyperbolique à travers le corps dépecé de la victime.

Un crescendo, construit dans un style paratactique, à travers une succession d'actions, dirige Charlotte vers le Foyer où se trouve Célianire avant que le texte ne procède à un hiatus sur la rencontre des deux femmes :

Un chemin creusé d'ornières se déroula à ses pieds. A droite, à gauche, les cases s'espacèrent, disparurent ; la forêt, toujours aux aguets moutonna, vorace. Au bout d'un kilomètre environ, Charlotte buta sur une grille masquée par un feuillage épais. Elle cherchait une entrée quand, brusquement, une ouverture béa sur une allée bordée de cocotiers nains. Elle s'y engagea, traversa une bamboueraie et, soudain, le Foyer surgit [...] elle avait l'impression que mille paires d'yeux cachés aux creux des portes et des fenêtres l'observaient. [...]. Il lui sembla qu'une fenêtre s'ouvrait au premier étage. Une forme se penchait. Une main lui faisait signe d'approcher. [...] elle courut jusqu'à l'entrée, agita à toute volée une sonnette. Au bout d'un temps interminable, la porte s'ouvrit. (81)

L'indétermination de la rencontre sculpte davantage le mystère délétère que Condé compose au fil des pages autour de son personnage fantastique. Le mystère n'est d'ailleurs pas tant situé autour d'une disparition, qu'il ne se trouve plutôt dans ce qui relève de l'intensité des pouvoirs du

personnage principal. L'état du corps de Charlotte retrouvé après quatre jours de "battues" (81) reflète la cruauté de celle qui se clame défenseuse des opprimés et plus particulièrement des droits de la femme. Le texte ne construit aucune suspicion autour de l'identification de l'assassin dans le personnage de Célianire, mais laisse planer le doute quant à la véritable nature de celle-ci, posant ainsi la question de sa possible identité multiforme :

Finally, on trouva le corps de Charlotte dans la demi-obscurité de la forêt, non loin du village de Tiégaba. [...] On pouvait se demander comment elle avait fait pour parcourir tant de kilomètres sans guide ni tipoye dans cette touffeur impénétrable, habitée de singes, de panthères et de chat tigres. Par deux fois, elle avait dû franchir des rivières infestées de caïmans et de crocodiles, sans gué, ni passerelle, ni embarcation. Les gardes qui firent la macabre découverte s'écartèrent pour vomir dans la gadoue. Le spectacle était terrible. On aurait dit que des fauves, mangeurs de chair humaine et buveurs de sang frais, avaient eu affaire à elle. Aux alentours du corps, la terre était labourée en tranchées. Pourtant, aucun lion n'était signalé dans la région. (83)

L'anthropomorphisme présent dans "des fauves mangeurs de chair humaine et buveur de sang frais" évoque le surnaturel de l'acte meurtrier. L'extrait dans son entier construit une narration de l'in vraisemblable basée principalement sur la nature de l'environnement dans lequel le corps a été retrouvé, amenant le lecteur à diriger sa réflexion vers d'autres explications possibles. Le texte avance des interprétations pour ensuite faire un travail de retranchement. Le retranchement est clairement une ligne narrative privilégiée par l'auteur, comme nous l'avons vu

quelques pages plus haut. Le retranchement se retrouve dans les locutions telles que "on pouvait se demander" qui reflète l'incrédulité du narrateur et la phrase qui commence par un adverbe de relation exprimant l'opposition : "pourtant, aucun lion n'était signalé dans la région" qui réfute la plausibilité de l'interprétation qui précède, autrement dit plausibilité d'une mort naturelle, car l'environnement en soi, "la touffeur impénétrable" et la traversée "des rivières infestées de caïmans et de crocodiles, sans gué, ni passerelle, ni embarcation" installe l'impossible de la situation. Les retranchements adressent et mettent en scène l'inaptitude de l'être humain à faire sens d'une telle scène. Les meurtres en eux-mêmes sont des actes qui échappent à l'entendement d'une manière générale, mais l'état et le placement du corps de Charlotte surenchérit l'incompréhension et l'inefficacité de toute hypothèse à échelle humaine.

Dans le contexte africain tel que Condé le met en page, le lecteur est invité à entrevoir des hypothèses "de préférence surnaturelles" (315). L'hypothétique va de soi dans un roman fantastique, mais le texte change la donne, au fur et à mesure qu'il se développe, en offrant –à travers la population autochtone- non pas des hypothèses mais des explications. C'est ainsi que l'hybridation prend place. Après les différents meurtres, le meurtre de Charlotte étant celui sur lequel la narration s'attarde le plus, il se crée une scission entre deux façons de percevoir le monde pour montrer deux modes de pensées et la configuration d'une même réalité :

Car l'opinion la [Célanire] tenait coupable. [...] Si les Européens s'efforçaient de résister à la superstition, dans les cases des Africains, on n'avaient pas pareil problème. C'était une certitude : Célanire était un "cheval". On comptait les morts mystérieuses accumulées autour d'elle. [...] On attendait la prochaine victime. (85)

Le "cheval" fait référence à la religion vaudon pratiquée en synchronie avec les religions chrétienne et musulmane présentes dans le roman. Dans la religion vaudon, tout être humain peut être chevauché par un esprit, il devient alors "un cheval" capable d'actes surhumains. La matière première avec laquelle toute impossibilité est expliquée est celle du surnaturel tant celui-ci régit la vie de tous les jours. Le phénomène qu'est Célanière, dans ce contexte, a donc une explication offerte par le monde spirituel vaudon. Autrement dit, lorsque les "européens" relèguent de telles explications à la superstition, les autochtones produisent du sens à travers la lecture du monde que leur offre leur croyance et mettent fin à tout "phénomène" fantastique car "tout a une explication, de préférence surnaturelle" (315).

Cette délicate négociation dans le texte entre voilement et exposition, hypothèse et explication forme une hybridation fantastique car la question centrale à la narration fantastique reste la même. Comme l'explique Ora Avni,

the novelty of the fantastic lies not in the content or message of the story, but in the attitude toward storytelling that it forces on the reader : it does not ask "what happened ?" but exploits the very need inherent in reading to know what "really" happened. (1994, 677)

A la question "qu'est-ce qui s'est réellement passé ?", le lecteur n'aura de réponses que des directions de lectures diverses, des manipulations pour être plus exacte. Car si le texte avance une réponse (et ceci à plusieurs reprises dans le roman) à travers le mode de pensée autochtone, celle-ci reste insaisissable pour le lecteur (quel que soit sa croyance par ailleurs), l'explication étant du domaine de l'invisible. Finalement, ce n'est pas tant la question inhérente à l'acte de

lecture qui est celle de la saisie d'une action "qu'est-ce qui s'est réellement passé?" à laquelle Condé s'intéresse, mais plutôt à celle de la saisie de son personnage principal : qui est réellement Célanire ?

Le fantastique de Condé repose, comme je l'ai souligné auparavant, sur son personnage principal, sa nature, ses actes, sa quête et toute action, toute narration en somme revient à la créature Célanire. Condé construit la complexité relative à son personnage à travers l'exploitation de sa dualité : Célanire est à la fois humaine et meurtrière surnaturelle. Condé produit un paradoxe fantastique en la personne de Célanire. Monstrueuse derrière sa beauté, "Célanire possédait la beauté du diable" (87) nous dit le texte, elle est aussi comparée au personnage mythologique de *Méduse* "une grosse natte noire, qu'on aurait dit dotée d'une vie autonome, serpentait le long de son dos" (87), elle est en même temps Célanire la raffinée "[elle] fit de Bingerbille la capitale de l'art" (125), la bienfaitrice "[les] orphelins du Foyer [...] formèrent le premier contingent des éducateurs ivoiriens" (122) et la meurtrière "elle était le cheval d'un mauvais esprit qui n'avait apporté que mort, deuil, désolation". (121)

Construite dans la contradiction, cette mosaïque qui forme un seul personnage, surenchérit la ligne narrative de l'excès que choisit de mettre en œuvre Condé, et nourrit le fantastique du personnage. Elle articule à travers cela un fantastique dans sa signification première qui est celle d'extraordinaire, de fabuleux, qui appartient au surnaturel et à l'imaginaire. En même temps, Condé garde sa ligne de retranchement pour inviter le lecteur à poursuivre l'excavation du passé présenté comme étant la réponse au mystère d'un personnage principal aux pouvoirs excessifs.

L'excès s'impose dans un contexte où les esprits chevauchent les humains, et où la plainte d'un chien peu ordinaire " [aux] crocs étincelants, aussi haut qu'une génisse" (130) à la mort d'une jeune femme (Tanella) proche de Célanire, est expliquée par des féticheurs comme

étant "sûrement l'envoyé d'un esprit. D'un esprit qui au loin se lamentait sur la mort de Tanella (131).

L'excès s'impose également dans un texte qui joue à créer un équilibre entre le fantastique et le réalisme magique comme si l'auteur, consciemment ou non, cherchait à exemplifier dans son texte ce qu'elle décrit dans la partie 3 intitulée "Guadeloupe", lieu de naissance du personnage principal et celui de l'auteur par ailleurs. Dans sa quête, Célianire retourne en Guadeloupe après avoir éliminé "son père", le docteur Pinceau, émule de *Frankenstein*. En Guadeloupe, elle ouvre un "conservatoire de musique" où "à côté du violon, du piano et de la flûte à bec, on enseignait les sept rythmes du ka ; à côté de l'alléluia du *Messie* de Haendel ou de la barcarolle des *Contes d'Hoffmann*, on entraînait à chanter des mélodies créoles". (205)

Condé articule en termes musicaux ce qu'elle entreprend dans son roman : une hybridation. Cette hybridation fantastique est viable uniquement si le passé de Célianire, ce moteur narratif, reste hors d'atteinte. Car Condé a choisi de faire reposer le fantastique sur son personnage et les actions relatives à la découverte de son identité avec toute la narration multidirectionnelle nécessaire. Une fois qu'une explication sur les origines de Célianire est offerte et que des noms communs d'être humains ordinaires (Tonine [mère] et Yang Ting [père] sont lancés, même si le doute quant à une véracité absolue persiste, le fantastique n'a plus lieu d'être. Ceci coïncide avec le voyage de Célianire dans un pays d'Amérique latine, le Pérou. Le récit fantastique de Condé fait un clin d'œil à l'auteur chilienne férue de réalisme magique Isabel Allende de *La Casa de los Espiritus* (1982) (315) avant de décrire une Célianire en pleine mutations physique et psychologique :

Elle était méconnaissable. Presque effrayante à regarder. Le teint terreux. Les yeux,

d'habitude si étincelants, comme morts, entourés de cernes couleur de poulpe, larges comme la main. Ses traits étaient affaissés. Son pas était hasardeux. On aurait dit qu'elle venait de livrer une bataille qui l'avait complètement vidée. (320)

L'œil étincelant de la sidération qu'apporte le fantastique n'est plus ; et comme pour signifier clairement la fin de cet excessif mis en avant par Condé, le personnage principal est décrit comme "vidé". Il ne faudra pas moins que des actes de transfusions de sang, réalisés par une "bruja" (sorcière équatorienne ici) sur un bateau en partance pour la Guadeloupe pour engendrer la naissance d'une nouvelle Célianire :

Etait-ce l'effet de la maladie ? A dater de cette époque, le caractère de Célianire changea radicalement. [...] Elle devint plus lente, réfléchie, languide [...]. Elle laissa s'exprimer les autres, les écouta. [...]. Ses propos aussi devinrent plus mesurés, reflétant sa nouvelle humeur. Elle se mit à répéter qu'il lui fallait se fixer un nouveau but pour continuer son existence, une nouvelle raison de vivre. (335)

L'embarcation symbolise le voyage vers une nouvelle destination physique et psychologique du personnage de Célianire et une conclusion posée dans l'équilibre qu'apporte un paysage serein et des rencontres sans histoires. La description de son retour dans son île natale se résume à quatre pages où la narration invite le lecteur à entrer en contact avec une nouvelle Célianire, "réfléchie", "laissant parler les autres" et dont les propos sont "plus mesurés" (335). En un mot, la narration invite à embrasser le raisonnable tant elle décrit un être transformé.

Avec la disparition de toute quête, le phénomène Célianire tel que le roman l'a construit n'est plus, c'est un autre sang qui coule dans ses veines, d'autres désirs qui prennent place. Le roman se termine sur l'aveu d'un désir de progéniture : "je veux un enfant" déclare-t-elle à son mari Thomas de Brabant (342). La nouvelle quête de Célianire est de procréer "c'est tout ce que je veux être à présent : une bonne mère" (342), et d'entrer en somme dans la norme de ce qui est attendu d'une femme. Un tel virement et une telle métamorphose ne peuvent que surprendre. Et pourtant, il s'agit là d'un engagement de l'auteur dans la mixité : l'union de Célianire et de Thomas donnerait naissance à un enfant de "race" mixte. Selon Dawn Fulton, Condé procure à Célianire ce que Shelley a refusé au monstre de Frankenstein, la possibilité de procréer. Elle précise :

For Victor Frankenstein's refusal to allow his female creature to live arises out of a phobia of procreation: it is the thought of "a race of devils ...propagated upon the earth" (Shelley, 144) that gives him pause and prevents him from granting the creature's demand. The repression of this new species represented by the destruction of the female is thus categorically refused by Célianire's final words: Condé's creature *will* reproduce herself, she *will* create a new race of monsters. (2008, 109)

S'il est indéniable que Condé autorise la procréation à son héroïne, elle ne l'envisage pourtant pas comme monstrueuse. L'auteur prend grand soin de transfuser du sang neuf à son héroïne, de lui faire apprécier les *Essais* de Montaigne (341) avant de lui insuffler le désir d'une vie ancrée dans les joies de normalité que procure la maternité. La possibilité de procréer une nouvelle race monstrueuse peut être vraie pour l'époque et la géographie de Shelley, mais elle est hors de question dans *Célianire*. Au contraire, car selon Condé "it is totally passé to divide the world

constantly into black and white [...]. People must develop a new approach to the world and look at it in a new way" (Pfaf, 1996, 20).

Ainsi, ce que suggère la fin de ce roman, c'est la possibilité d'une coexistence de plusieurs mondes et de nombreux modes fictionnels tant qu'on ne se tient pas à la rigueur artificielle des frontières géographiques ou génériques et qu'on adopte "un radical de l'échange". La démarche de départ de Condé, avec le désir d'expérimenter avec un roman "fantastique" était de " faire entrer les Antillais dans un monde qui ne soit pas celui qu'ils connaissent, un monde qui soit à eux, les faire posséder leur monde, devenir cette fois les gagnants au lieu d'avoir toujours été les perdants" (Makward, 39). D'où le choix du fantastique, mode véhiculaire des excès que la littérature non marginale ne peut transfigurer aussi dramatiquement. Après toute cette force vengeresse portée par une héroïne fantastique meurtrière mais bienfaitante, Condé invite son lecteur à apprécier une création fantastique nouvelle, transmise dans la richesse et les couleurs de l'hybridation caribéenne, une nouveauté, sans aucun doute, mais aussi une confirmation du caractère nomade et changeant du fantastique. Le roman de Condé, inspiré d'un classique anglais du dix-neuvième siècle, invite son lecteur du vingt unième siècle à se pencher sur le fantastique européen du passé et ses possibles formes futures dans un monde globalisé.

Notes

¹ Le narrateur de *Célanire cou coupé* explique à quel point l'imaginaire des Caraïbes est attaché à inclure le surnaturel dans leur monde prosaïque. La citation dans son entier est celle-ci : "Dans nos pays où l'imagination est souveraine, la curiosité populaire ne se satisfait pas de mystères. Chaque chose doit avoir une explication, de préférence surnaturelle" (315).

² Atibakwa B. Edema explique que "la pidginisation est un accident linguistique". Pour de plus amples informations, se référer à l'article "Vernacularisation et pidginisation du véhiculaire" dans <http://www.unice.fr/ILF-CNRS/ofcaf/12/Edema.htm>.

³ Le pidgin est expliqué en ces termes par le blog linguistique <https://anglophonism.wordpress.com> : "it is a language used primarily for communication between two groups with no common language. A pidgin is a language of necessity". Pour plus d'informations, se référer à

<https://anglophonism.wordpress.com/2013/06/20/pidginisation-and-creolisation/>

Le dictionnaire en ligne <http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/pidginisation> explique la signification en ces termes: "pidginization is the process of a language when a language becomes made up of elements of two or more other languages and used for contacts, especially trading contacts, between the speakers of other languages"

(<http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/pidginisation>).

⁴ Ecouter l'émission d'entretien du 29 novembre 2011 d'Alain Veinstein sur *France Culture*. www.franceculture.fr.

⁵ Voir *Moi, Tituba Sorcière...* [1986].

⁶ Voir *Hérémakhonon* [1976] ; *Saison à Rihata* [1981] ; *Ségou, les murailles de terre* [1984] et *Ségou, la terre en miettes* [1985].

⁷ Voir *La parole des femmes : essai sur des romancières des Antilles de langue française* [1979], *Le roman antillais* [1977], *La poésie antillaise* [1977].

⁸ Aimé Césaire (Martinique) et Léopold Sédar Senghor (Sénégal) donnaient l'Afrique comme racine identitaire des peuples des Antilles en réponse à l'eurocentrisme européen des années 1930 (voir Forsdick & Murphy, 2009, 227-237).

⁹ La "créolité" est décrite par Bernabé, Chamoiseau et Confiant dans leur essai *Eloge de la créolité* (1989), comme "véritable galaxie en formation, autour de la langue créole" (33).

¹⁰ Les artistes regroupés sous la catégorie du "réalisme magique", "endeavored to infuse magic into ordinary, even banal objects. The effect was enhanced by sharply focused realistic style, resulting in paintings whose details held the viewers' interest while also exploring deep emotional reservoirs" (www.tendreams.org/magic.htm).

¹¹ Pour plus de détails sur le style picturale réaliste magique, se reporter à l'essai d'Irène Guenther "Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic".

¹² Le titre original de l'essai de Franz Roh est *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus : Probleme der neuest Europäischen Malerei* (Leipzig, Klinkhardt and Biermann, 1925).

¹³ Une reproduction du portrait peut être vue à <http://www.canadianart.ca/reviews/2009/03/05/shadows/> ou à la page 50 de l'essai d'Irène Guenther.

¹⁴ Voir le film expressionniste éponyme de Murnau sorti en 1922 en Allemagne.

¹⁵ Le professeur Angel Flores est un nom important ici parce que c'est le premier à théoriser le réalisme magique dans un contexte latino-américain. Il propose une démarcation à ce mode : "I shall use the year of 1935 as the point of departure of this new phase of Latin American literature,

of magical realism. It was in 1935 that Jorge Luis Borges' collection *Historia Universal de la infamia* [*A Universal History of Infamy*] made its appearance" (Zamora & Faris, 113).

¹⁶ Jacques Stephen Alexis a publié pour la première fois son essai en tant que manifeste dans la revue *Présence Africaine* en 1956 (voir Margaret Heady, 74).

¹⁷ La Négritude était un mouvement particulièrement important dans les années 20 et 30 dans les Caraïbes. Le mouvement provient de deux parties du monde : d'Afrique avec Léopold Sédar Senghor et des Caraïbes avec Aimé Césaire et Léon Damas comme théoriciens. La Négritude propose de créer une identité noire autour d'un héritage noire commun au-delà des frontières géographiques. Le mouvement américain "Harlem Renaissance" (1920-30) a eu une influence sur la théorisation de la Négritude.

¹⁸ Pour plus d'informations sur la relation d'affinité entre Jacques Stephen Alexis et Alejo Carpentier, se reporter au chapitre IV de l'ouvrage de Margaret Heady, et plus spécifiquement aux pages 73-74.

¹⁹ Pour plus de détails, se référer au chapitre III, à la partie "Jacques Stephen Alexis and the Foundations of *le réalisme magique des Haïtiens*" dans Heady (42-50).

²⁰ Margaret Heady cite Alexis sur la Négritude : "All these glosses and all this gloating over an alleged Negroness are dangerous in this sense, that they conceal the reality of the cultural autonomy of the Haitian people..." (31).

²¹ Le lecteur ayant très probablement lu des nouvelles fantastiques européennes (anglaises, françaises ou allemandes) ou des romans gothiques, de science fictions très souvent dit fantastiques comme *Frankenstein* de Mary Shelley.

²² La religion Vaudon est une religion originaire d'Afrique sub-saharienne et pratiquée aussi aux Antilles. Le dictionnaire en ligne <http://encyclopedia2.thefreedictionary.com> donne cette

définition : "Practitioners profess belief in a supreme God but give more attention to a large number of spirits called the loa, which can be identified as local or African gods, deified ancestors, or Catholic saints". Par ailleurs, il est préférable d'utiliser le terme "Vaudon" lorsqu'on parle de religion au lieu de "voodoo" qui fait référence dans l'imaginaire à "la sorcellerie". Les cours de francophonie sur la littérature caribéenne aux Etats-Unis promeuvent le terme "vaudon" (en anglais "vodun") par respect pour cette religion complexe au lieu du terme plus communément utilisé de "voudou" / "vaudou" qui est réducteur. Pour une explication détaillée sur la religion et sur les deux termes, se référer à <http://www.religioustolerance.org/voodoo.htm>.

²³ L'animisme suppose que toute chose possède une "âme" : les objets aussi bien que les éléments naturels (arbre, vent, pierre etc.) ont le pouvoir d'agir sur le monde tangible. Pour plus de détails, voir <http://www.merriam-webster.com/dictionary/animism>.

²⁴ Tristan Flora (1803-1844) est l'auteur des *Pérégrinations d'une Paria* (1838), récit qui relate son voyage de France vers le Pérou. Elle est par ailleurs citée à la page 273 : Aux yeux de Célanire, "quelques lignes des *Pérégrinations d'une paria* marquaient le premier lien entre sexisme et racisme tandis que le livre tout entier contenait une puissante condamnation de l'esclavage des Noirs".

²⁵ *Das Unheimlich* de Freud a de nouveau été traduit en français en 2011. Freud, Sigmund. *L'Inquiétant familial*. Trans. Mannoni Olivier. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2011. Le titre de la récente traduction rend l'aspect familial plus spontanément. L'étrange prend forme dans notre univers familial, dans ce que nous connaissons ou pensons connaître.

²⁶ Une oblat, d'après le dictionnaire informatisé *Trésor de la langue française*, est "une personne qui s'est agrégée à une communauté religieuse [...] qui en observent les règlements mais sans prononcer de vœux ni renoncer au costume laïque".

²⁷ Bien sûr, l'appropriation du fait divers par les écrivains n'est pas exclusive aux auteurs du dix-neuvième siècle mais le dix-neuvième en est particulièrement féru. Parmi les grands noms, on peut citer Flaubert *Madame Bovary* (1856) ou Stendhal *Le Rouge et le noir* (1830) par exemple. Pour le vingtième siècle, on peut citer la pièce de théâtre, *Les Bonnes* (1947) de Jean Genet.

²⁸ Toni Morrison s'est inspirée de l'histoire d'une esclave qui, pour sauver son enfant de deux ans de l'esclavage, l'égorge.

Chapitre VI

Conclusion

De l'hésitation au déraillement

La question qui a nourri ce travail de thèse a été celle, omniprésente, de démarquer la pluralité des visages que peut prendre le fantastique : quels en ont été les contours et quels en seront les traits futurs ? Il est difficile de répondre de manière précise à la deuxième partie de cette question. S'interroger sur les possibles futurs du fantastique a cependant été une nécessité. Cette question sur les traits futurs du fantastique, aussi floue qu'en puisse être la réponse, a pourtant aidé à cadrer le fantastique d'aujourd'hui car, véritablement pour le fantastique, poser un futur post-Todorovien donnait la possibilité à la formulation d'un présent.

Tout au long de cette étude, le spectre du genre fantastique, délimité par la théorie de Tzvetan Todorov principalement, ainsi que la réalisation sur sa capacité infinie à prendre des visages diverses et variés, ont servi de repères pour penser le fantastique contemporain. Car la réalisation survenue très tôt, et émanant des textes narratifs étudiés, était qu'il ne s'agissait pas de textes fantastiques au sens traditionnel du terme et qu'il était vain, sinon erroné de chercher à forcer une lecture théorique traditionnelle sur les romans.

Penser le fantastique non en termes d'effet sur le lecteur mais en termes nouveaux de trajectoire narrative et de perturbation est donc la formule qui s'est imposée et qui a servi de fil

conducteur à mon travail. Aussi, avant de proposer ma lecture des romans de Marie NDiaye, Marie Darrieussecq, Maryse Condé et Jean Echenoz, et d'introduire ma notion de déraillement, il s'est avéré important de démystifier deux postulats généralement admis pour commencer à diriger le fantastique vers une direction qui sied davantage à la production contemporaine.

Ainsi, d'une part, j'ai montré que le réalisme et le fantastique n'avaient en aucune façon une relation d'opposition, mais qu'ils suivaient une relation de nécessité, le réalisme étant le lieu privilégié que l'occurrence surnaturelle se plaît à perturber. Sans réalisme, point de fantastique. D'autre part, il était important de libérer le fantastique du label restreignant du genre et de l'hésitation qui le démarque, en montrant que le corpus qui avait donné lieu à un tel cadrage par Todorov était marqué du sceau de l'époque qui lui avait donné naissance, et qu'il était véritablement révolu. A partir de cette logique, j'en ai conclu qu'il était impératif de penser le fantastique comme un terme "embrayeur", c'est-à-dire un terme qui doit être replacé dans "son ici et maintenant". De ce fait, le fantastique est bien mieux conçu comme un mode¹ tel que Frederic Jameson l'explique dans son essai "Magical Narratives : Romance as Genre" :

This particular type of literary discourse is not bound to the conventions of a given age, nor indissolubly linked to a given type of verbal artifact, but rather persists as a temptation and a mode of expression across a whole range of historical periods seeming to offer itself, if only intermittently, as a formal possibility which can be revived and renewed. (142)

La flexibilité qu'offre le mode permet d'éviter les frontières rigides du genre pour ouvrir la voie à la notion de déraillement, notion directement tirée du corpus romanesque des auteurs

contemporains francophones cités plus haut. J'ai commencé par accepter la formule de Joël Malrieu² qui a le grand mérite de s'éloigner des définitions trop rigides pour offrir une délimitation du fantastique sobre et concise qui sied aussi bien au fantastique classique qu'au fantastique contemporain. A partir de cela, j'ai tracé les spécificités du fantastique contemporain en avançant la notion de déraillement et ce qui la spécifie. Mais, dans le cadre de cette conclusion, avant de re-tracer la formulation de la notion de déraillement, je souhaite me distancier de l'époque qui est la nôtre pour remettre mon propos en perspective. Pour cela, j'aimerais revenir brièvement au fantastique du dix-neuvième siècle.

Un retour sommaire au fantastique du dix-neuvième siècle permet de réaliser deux choses importantes : premièrement, la perspective choisie par Todorov de mettre en avant l'effet sur le lecteur, est directement liée à la nature des textes qui, justement, affichent une narration étayée de façon à convaincre de la plausibilité des événements contés. Deuxièmement, on pourrait lire la notion d'hésitation comme allant au-delà du lecteur. D'une part, elle fait référence au doute que le texte suscite à propos de son personnage et de son lecteur, et d'autre part si l'on accepte que le fantastique du dix-neuvième siècle met en texte les anxiétés de l'époque, l'hésitation dépeint également cet état d'interrogation et de désarroi dans lequel se trouve le citoyen après la Révolution française³.

Dans cette logique, on peut mieux situer la position de Todorov lorsqu'il déclare que l'avènement de la psychanalyse rend le fantastique redondant. Mais avant de présenter avec plus de précision la déclaration de Todorov, j'aimerais retracer rapidement, pour une mise en perspective, les stratégies narratives du texte fantastique du dix-neuvième siècle à travers le texte de Théophile Gautier, "La Morte amoureuse" (1836).

Les stratégies narratives employées par les textes fantastiques "classiques" travaillent de manière à préparer le lecteur, ainsi que son personnage-narrateur masculin (très souvent) à cet éventail de réactions suscitées par l'intrusion du phénomène surnaturel en plein cœur d'un monde qui lui est tout à fait familier. Le texte dispose sa machine et déploie son attirail narratif destiné à construire et à produire, au fil des pages, son effet sur le lecteur (peur, embarras etc.).

Une des techniques prisée est celle de la confession, qui permet de nouer d'emblée une relation d'intimité avec le lecteur : elle se fait sur le mode du discours direct, et présente un personnage sans reproche du point de vue social. Cette relation d'intimité permet d'asseoir la sincérité du personnage-narrateur. Ce gage de sincérité est une nécessité absolue car il est le garant du bon fonctionnement du fantastique. La confession prend l'allure d'un aveu qui laisse transparaître l'humanité du narrateur, le rapprochant ainsi du lecteur.

Dans le fantastique du dix-neuvième siècle, la relation de confiance doit être posée dès les premières pages du texte : comment se voir affecté, en tant que lecteur, par l'intrusion du phénomène surnaturel, si le narrateur n'est pas crédible ? Car "la machine à convaincre" du fantastique du dix-neuvième assemble son dispositif en strate.

Dans la nouvelle "La Morte amoureuse", Gautier met en scène un personnage dont la profession de foi cautionne indiscutablement confiance et sincérité. A la demande d'auditeurs anonymes, le prêtre passe à la confession et livre le récit des événements qui ont façonné son expérience amoureuse. "Ce sont des événements si étranges, que je ne puis croire qu'ils me soient arrivés" (1), nous confie-t-il à travers un auditoire muet et invisible.

L'intérêt du lecteur est avivé par la dichotomie "prêtre" (sacré) et "amour" (profane). Il sera souvent question de dichotomies, car l'un des traits récurrents du fantastique de

l'époque est la mise en place à différents niveaux du topos du double. Se trouvant face à des événements étranges, le narrateur se prend à vouloir en trouver une ou des explications. Ces explications le font entrer dans l'interprétatif, et ceci prend forme dans des lectures circulaires vouées à engendrer un sentiment d'insatisfaction chez le narrateur.

Le topos du double serait l'ossature du fantastique de l'époque, car il crée ce qui en constitue la base : un tiraillement constant sur trois niveaux : chez le narrateur/personnage principal (schisme, doute), chez le lecteur et dans la diégèse (oscillation entre affirmation et réfutation).

Cette mécanique narrative engendre des "Dr Jekyll et Mr Hyde" avec tous les malaises qui leur sont propres. Romuald, le prêtre de "La Morte amoureuse", se voit tantôt conforté dans son choix de prêtrise ("être prêtre, je ne voyais rien de plus beau au monde : j'aurais refusé d'être roi ou poète. Mon ambition ne concevait pas au-delà" [2]) et tantôt ce choix lui pèse car il l'enchaîne à une certaine position et attitude sociale ("Ah, si je n'eusse pas été prêtre !" [6]). Mais quel est donc l'origine de ces fluctuations, de cette oscillation incessante, quel en est donc le moteur ?

Inexplicable, échappant aux logiques de la raison, l'élément surnaturel nourrit le texte et en génère les oscillations et les malaises. Car il ne peut se concevoir, dans le fantastique "traditionnel" du dix-neuvième que comme "une attaque" puisqu'il perturbe et envahit : c'est un intrus qui constitue une menace. Pensons au *Horla* (1887) de Maupassant par exemple. Dans "La Morte amoureuse", le surnaturel porte le nom de "Clarimonde". Romuald, littéralement subjugué, n'en peut faire la description :

Les plus grands peintres, lorsque, poursuivant dans le ciel la beauté

idéale, ils ont rapporté sur la terre le divin portrait de la Madone, n'approchent même pas de cette fabuleuse réalité. Ni vers du poète ni la palette du peintre n'en peuvent donner une idée. (3)

Femme d'une beauté inconcevable, "surnaturelle" dirait Echenoz, elle reste au niveau de l'affabulation, c'est une "fabuleuse réalité". Elle n'existe qu'à travers les dispositifs en strate de la machine fantastique. Clarimonde, une morte amoureuse est l'élément surnaturel par définition insaisissable, élément générateur du texte et de ses "hésitations". C'est le moteur de l'élément clé propre à l'affabulation : l'optique. Le texte est questionné, il ne révèle pas tous les éléments et n'offre pas de claire signification mais des significations multiples, des optiques différentes. Le lecteur reproduit le cheminement inquisiteur du narrateur, cheminement propre à l'acte de lecture.

Le chemin inquisiteur est également celui de la psychanalyse qui, selon Todorov, rend le fantastique redondant. En effet, Todorov explique dans son *Introduction à la littérature fantastique* que "le fantastique permet de franchir certaines limites inaccessibles tant qu'on n'a pas recours à lui" (166). Il se réfère aux thèmes du "je" et du "tu" qu'il avait développés précédemment dans son texte pour donner des exemples. Les thèmes du "je" renvoient à la folie et ceux du "tu" à l'inceste, l'homosexualité et à la nécrophilie par exemple. Ces thèmes sont développés à travers le prisme fantastique pour éviter "la censure institutionnalisée" mais aussi pour exprimer la censure qui règne dans "la psyché même des auteurs" (167). Il précise :

La pénalisation de certains actes par la société provoque une pénalisation qui s'exerce chez l'individu même, lui faisant défense d'aborder certains thèmes tabous. Plus qu'un simple prétexte, le fantastique est un moyen de combat contre l'une et l'autre censure : les

déchaînements sexuels seront mieux acceptés par toute espèce de censure si on les a inscrits au compte du diable. (167)

La fonction du fantastique, selon Todorov, étant de narrer les tabous ainsi que les pensées et actes refoulés, que ce soit au niveau de la société ou au niveau de l'individu, n'a plus lieu d'être quand la psychanalyse, popularisée par Freud vers les années 1890⁴, prendra sa place. Ce qui est particulièrement intéressant à remarquer, c'est que Todorov ne fut pas le premier à déclarer la disparition du fantastique. Dans son article, "Les mille et une morts du fantastique. Brève histoire d'une naissance laborieuse", Stefano Lazzarin dresse la chronique, de 1830 à 1970, des différentes déclarations de morts de ce genre qui fut à la mode en Europe dans les années 1830. Les romantiques font référence principalement ici à Théophile Gautier et Charles Nodier :

Les écrivains romantiques soulignent la dévaluation d'un genre qu'on a trop pratiqué, c'est un phénomène d'inflation qu'ils observent : après qu'il a inondé le marché des livres, le fantastique ne vaut plus rien, la loi de l'offre et de la demande trouve ici une application littéraire... La métaphore, économique est centrale dans la réflexion de Balzac aussi, cependant l'auteur de *La Comédie humaine* élargit la perspective de son analyse ; il est frappé par l'usure des mots et par la consommation rapide des idées : dans une société qui a transformé la littérature en manufacture, les "produits intellectuels"⁵ acquièrent une date de péremption rapprochée. Les genres littéraires ne durent plus que l'espace d'une fluctuation du goût : la vitesse des fortunes et infortunes du fantastique est l'emblème d'un immense changement historique qui stimule la réflexion de Maupassant, mais qu'il faudrait qualifier d'anthropologique : la fin de la croyance dans le surnaturel⁶.

Dans un monde vide de mystères, dominé par la science qui fait reculer de plus en plus les limites de l'inconnu, la littérature fantastique n'a plus lieu d'être. (131-132)

Les différentes déclarations de morts du fantastique nous invitent à penser celui-ci comme étant le paramètre à partir duquel on lit "la température" de l'époque qui l'a produit. La question qui découle en filigrane à travers toutes ses morts est celle de sa fonction. Trop produit ou trop consommé, le fantastique se normalise et perd sa fonction d'outil de défamiliarisation, dans un climat où la science est suivie et écoutée, il perd celle de la plausibilité, moteur narratif indispensable à la littérature fantastique classique. L'avènement de la psychanalyse lui enlève toute utilité.

Que dit alors le fantastique contemporain de l'époque qui l'a engendrée ? C'est la question que je pose implicitement dans tout le travail de ma thèse lorsqu'à partir de l'étude des textes romanesques, j'avance l'esthétique du déraillement. Mis à part le fait que le fantastique contemporain procède, comme je l'ai expliqué dans le chapitre introductif, à un écart de la norme esthétique environnante arborant par là même le choix stratégique des auteurs, la notion de déraillement permet de référer à deux choses. Le déraillement permet de décrire la nature du fantastique (déstabilisation, remise en question du monde du réel) et le produit de celui-ci, c'est-à-dire le monde détraqué, désaccordé qu'il crée. Ainsi, à travers l'étude des textes, j'ai mis en avant le fantastique contemporain, tel qu'il est investi par la notion de déraillement comme étant un monde dysfonctionnel.

En proposant le déraillement comme une notion matricielle du fantastique contemporain, j'ai pu mettre en avant la spécificité de l'écriture fantastique de chacun des écrivains. A partir des textes, je me suis appliquée à dégager des paradigmes du déraillement tout en reconnaissant la

nécessité absolue de rester fidèle aux préoccupations et intérêts de chacun des auteurs. Cette démarche démontre par ailleurs à quel point le fantastique contemporain s'avère être versatile. Tout en gardant à l'esprit la versatilité de ce fantastique, il en émerge que les points communs à toutes ces œuvres, c'est de décrire un monde qui "ne tourne pas rond", qui déraile.

Une piste future, émanant directement du travail accompli dans ma thèse, est de savoir ce qui se dégage au-delà du déraillement qui permettrait de dessiner l'image de notre époque telle qu'elle est représentée dans ces pages romanesques ? C'est une question essentielle qui n'aurait pu voir le jour sans mon étude, qui s'est concentrée sur le désir de rassembler et de mettre en valeur la littérature contemporaine férue de fantastique, dans un cadre qui lui permet de légitimer sa différence de manière littéraire et théorique. Je me pose la question de savoir ce qui se dégage de la dissonance du monde ndiyien, de la déficience narrée par Darrieussecq, de l'hybridation vue comme défaillance des catégories chez Maryse Condé, et du clinamen comme écart et comme marque d'instabilité chez Echenoz ? Une réflexion sur l'individu contemporain face à ses préoccupations journalières, sa solitude, sa société ? Une réflexion sur l'appartenance ? Sur la recherche (vaine) d'une communauté, sur l'instabilité des relations et des identités ? Cette piste à suivre, qui provient de mon travail sur l'esthétique du déraillement du fantastique contemporain, permettra de mesurer la température de notre époque.

Notes

¹ Rosemary Jackson dans son ouvrage *Fantasy : The Literature of Subversion* conçoit le fantastique comme un mode et non un genre.

² La formule de Malrieu qui n'a, à ma connaissance pas été citée par la critique littéraire s'intéressant aux études du fantastique tant celle de Todorov tient une place prépondérante, tient en une phrase : "le genre repose, par essence, sur la confrontation de deux éléments seulement : un personnage et un élément perturbateur" (48).

³ Pour plus d'informations sur le lien entre le fantastique et la Révolution française, se référer à l'ouvrage de José Monleón. *A Specter is Haunting Europe: A Sociohistorical Approach to the Fantastic*. New Jersey: Princeton University Press, 1990.

⁴ Freud publie dès 1900 son *Interprétation des rêves* par exemple.

⁵ Stefano Lazzarin cite Balzac, *L'Illustre Gaudissart* p.567 "les fabriques de produits intellectuels" (135).

⁶ Les lamentations de Maupassant sur une croyance ancestrale disparue rappellent ce que Jacques Aléxis (voir le chapitre I de cette thèse, p. 24) explique à propos de la croyance en la magie des haïtiens et sa disparition causée par l'industrialisation des pays riches : "c'est fini, fini. Les choses ne parlent plus, ne chantent plus, elles ont des lois ! La source murmure simplement la quantité d'eau qu'elle débite ! Adieu mystère, vieux mystères du vieux temps (cité par Lazzarin : voir Maupassant, "Adieu Mystère ", dans *Chroniques*, vol. I, 314).

Bibliographie

- Aldea, Eva. "The Specific and the Singular : The Double Bind of Magical Realism." *Realism's Others*. Eds. Geoffrey Baker, Eva Aldea. Newcastle Upon Tyne, England : Cambridge Scholars, 2010. 145-65.
- Aléxis, Jacques Stephen, "Of the Marvellous Realism of the Haitians." *The Post-Colonial Studies Reader*. Eds Bill Ashcroft, Gareth, Griffiths, and Helen Tiffin. London : Routledge, 1995. 194-198.
- Armitt, Lucie. *Theorizing the Fantastic*. London : Arnold, 1996.
- Asibong, Andrew, and Shirley Jordan. "Rencontres avec Marie NDiaye". *Revue des Sciences Humaines* 293 (2009): 187-199.
- Augé, Marc (Trans. John Howe). *Non-Places. An Introduction to Supermodernity*. London : Verso, 1995.
- Avni, Ora. "Fantastic Tales." *A New History of French Literature*. Ed. Denis Hollier. Cambridge : Harvard University Press, 1989. 675-81.
- Balzac, Honoré. *Le Père Goriot*. Paris : Garnier Frères, 1961.
- Batt, Noël. "'L'Entre-deux" : A Bridging Concept for Literature, Philosophy, and Science". *Substance*. 23.2.74 (1994):38-48.
- Beaumont, Matthew (ed.), *Adventures in Realism*. Oxford, UK : Blackwell, 2007.
- Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant. *Eloge de la Créolité*. Paris : Gallimard, 1989.
- Bessard-Banquy, Olivier. *Le Roman Ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard*. Pas-de-Calais : Presses Universitaires du Septentrion, 2003.
- Bessière, Hélène. *Le récit fantastique : la poétique de l'incertain*. Paris : Larousse, 1973.

- Blanckeman, Bruno. *Les Récits Indécidables: Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Paris : Presses Universitaires du Septentrion, 2000.
- Bozzetto, Roger. *Les frontières des fantastiques : approches de l'impensable en littérature*. Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, 2004.
- . *Passages des fantastiques : des imaginaires à l'inimaginable en littérature*. Aix-en-Provence : Publications des Universités de Provence, 2005.
- . *Les Univers des fantastiques*. Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2012.
- Brown, Hélène Diaz. *L'effet fantastique ou la mise en jeu du sujet*. Saratoga : Amna Libri, 1996.
- Brudo, Annie. *Rêve et Fantastique chez Julien Green*. Paris : Presses Universitaires de France, 1995.
- Caillois, Roger. *Au coeur du fantastique*. Paris : Gallimard, 1965.
- , *Anthologie du fantastique*. Paris : Corti, 1963.
- Carpentier, Alejo. "On the Marvelous Real in America." *Magical Realism. Theory, History, Community*. Eds. Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris. Durham, N.C: Duke University Press, 1995. 75-88.
- Carruggi, Noëlle. *Maryse Condé. Rébellion et transgressions*. Paris : Karthala, 2010.
- Castex, Pierre George. *Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris : Corti, 1963.
- Cazotte, Jacques. *Le diable amoureux. Nouvelle espagnole*. Naples et Paris : Le Jay, 1772.
- Chambers, Ross. "Magical Narratives: Romance as Genre". *New Literary History*, 7.1

(1975): 133-63.

Chanady, Amaryll. *Magical Realism and The Fantastic. Resolved Versus Unresolved*

Antinomy. New York : Garland , 1985.

Clouzeau, Fanny, Le Briquir, Karine. *Marie Darrieussecq parle des Editions P.O.L.*

Paris: Université Paris 10, 2006.

Condé, Maryse. *Célanire Cou-Coupé: Roman Fantastique*. Paris: R. Laffont, 2000.

---. *Desirada*. Paris: R. Laffont, 1997.

----. *En attendant la montée des eaux*. Paris : J.C Lattès, 2010.

---. *En attendant le bonheur: Heremakhonon*. Paris: Robert Laffont, 1997.

---. *Histoire de la femme cannibale*. Paris: Mercure de France, 2003

---. *La belle créole*. Paris: Mercure de France, 2001.

---. *La colonie du nouveau monde*. Paris: Laffont, 1993.

---. *La migration des cœurs*. Paris: R. Laffont, 1995.

---. *La terre en miettes*. Paris: Laffont, 1998.

----. *La vie sans fards*. Paris : J.C Lattès, 2012.

---. *La vie scélérate*. Paris: Seghers, 1987.

---. *Le cœur à rire et à pleurer*. Paris: R. Laffont, 1999.

---. *Les belles ténébreuses*. Paris : Mercure de France, 2008

---. *Moi, Tituba, sorcière--: noire de Salem*. Paris: Mercure de France, 1986.

---. *Traversée de la mangrove*. Paris: Mercure de France, 1992.

---. *Une saison à Rihata*. Paris: R. Laffont, 1981.

---. *Victoire, les saveurs et les mots*. Paris : Mercure de France, 2006.

Cottenet-Hage, Madeleine, Moudileno, Lydie, eds. *Maryse Condé : Une nomade inconvenante*. Petit-Bourg : Ibis rouge, 2002.

Cotille-Foley, Nora. "Les mots pour ne pas le dire ou encore l'indicibilité d'une visibilité frottée de fantastique dans les œuvres de Marie NDiaye". *Revue des Sciences Humaines* 293 (2009): 13-23.

Darrieussecq, Marie. *Bref Séjour Chez Les Vivants*. Paris: P.O.L, 2001.

---. *Claire dans la forêt; Suivi de, Penthésilée, premier combat*. Paris: Des femmes, 2004).

---. *Clèves*. Paris : P.O.L, 2011.

---. *Le bébé*. Paris: P.O.L., 2002.

---. *Le mal de mer*. P. O. L., 1999.

---. *Le musée de la mer*. Paris : P.O.L, 2009.

---. *Le pays*. Paris: Gallimard, 2007.

---. *Mrs Umbrella Et Les Musées Du Désert*. Paris: Éditions Scali, 2007

---. *Naissance des fantômes*. Paris: P.O.L., 1998.

---. *Précisions sur les vagues*. Paris: POL, 1999.

---. *Rapport de police*. Paris : P.O.L, 2010.

---. *Tom est mort*. Paris: P.O.L, 2007.

---. *Truismes*. Paris: P.O.L, 1998.

---. *White*. Paris: Gallimard, 2005.

Delorme, Marie-Laure. "Marie NDiaye: sur et contre le réel". *Magazine Littéraire*. 429 (2004) : 75-77.

Durand, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à*

l'archétypologie générale. Paris : Dunod, 1992.

Echenoz, Jean . *Au piano*. Paris : Minuit, 2003.

----. *Cherokee*. Paris : Minuit, 1983.

----. *Courir*. Paris : Minuit, 2008.

----. *Des éclairs*. Paris : Minuit, 2010.

----. *Je m'en vais*. Paris : Minuit, 1999.

----. *Jérôme Lindon* : Paris, Minuit, 2001.

----. *Lac*. Paris : Minuit, 1989.

----. *L'équipée malaise*. Paris : Minuit, 1986.

----. *Le méridien de Greenwich*. Paris : Minuit, 1979.

----. *Les Grandes Blondes*. Paris : Minuit, 1995.

----. *L'occupation des sols*. Paris : Minuit, 1988.

----. *Nous trois*. Paris : Minuit, 1992.

----. *Ravel*. Paris : Minuit, 2006.

----. *Un an*. Paris : Minuit, 1997.

----. *14*. Paris. Paris : Minuit, 2012.

Favre, Isabelle, "Marie Darrieussecq ou lard de la calorie vide". *Women in French Studies*. 8 (2000) : 164-176.

Flores, Angel. "Magical Realism in Spanish American Fiction." *Magical Realism. Theory, History, Community*. Eds. Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris. Durham, N.C: Duke University Press, 1995. 109-117.

Freud, Sigmund. Trans. Marie Bonaparte. *L'inquiétante étrangeté*. Paris : Interférences, 2009.

- Fulton, Dawn, "Monstrous readings; Transgression and the Fantastic in *Célanire coupé*." *Emerging Perspectives on Maryse Condé : A Writer of Her Own*. Eds. Sarah Barbour, Gerise Herndon. Trenton, NJ : Africa World, 2006. 201-205.
- . *Signs of Dissent. Maryse Condé and Postcolonial Criticism*.
Charlottesville : University of Virginia Press, 2008.
- Gaudet, Jeanette. "Une Conversation avec Marie Darrieussecq : Des livres sur la liberté".
Dalhousie French Studies. 59 (Summer 2002) : 108-18.
- Guneratne, Kristy. "Left behind: memory, laterality and clinamen in Perec's *W ou le Souvenir d'enfance*". *Romance Studies* 24.1 (2006): 29-39.
- Heady, Margaret. *Marvelous Journeys. Routes of Identity in the Caribbean Novel*.
New York : Peter Lang, 2008.
- Herlem, Pascal. *Les Chiens d'Echenoz*. Paris : Editions de Minuit, 2010.
- Houppermans, Sjef. *Jean Echenoz. Etude de L'œuvre*. Paris : Bordas, 2008.
- Hugill, Andrew. 'Pataphysics, A Unseless Guide. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2012 [1-41].
- Hume, Kathryn. *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. NY: 1984.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy : The Literature of Subversion*. London and New York : Methuen, 1981.
- Jerusalem, Christine. "La Phrase comme Dessin, entretien avec Jean Echenoz". *Europe, revue littéraire mensuelle. Raymond Queneau*. 888 (avril 2003): 294-311.
- , Vray, Jean-Bernard (ed). *Jean Echenoz : une tentative modeste de description du monde*. St Etienne : Publications de l'Université de St Etienne,

2006.

Jordan, Shirley. "Marie NDiaye: énigmes photographiques, albums éclaté". *Revue des Sciences Humaines* 293 (2009): 65-82.

----. "Saying the Unsayable: Identities in Crisis in the Early Novels of Marie Darrieussecq". *Women's Writing in Contemporary France: New Writers, New Literatures in the 1990s*. Eds. Gill Rye and Michael Worton. Manchester : Manchester University Press, 2002. 142-153.

----. "Un grand coup de pied dans le chateau de cubes" : Formal Experimentation in Marie Darrieussecq's *Bref séjour chez les vivants*. " *The Modern Language Review*. 100.1 (January 2005) : 51-67.

Jullien, Dominique. "Echenoz's Modern Day Mystics." *Substance: A Review Of Theory and Literary Criticism*. 35.6 (2006): 51-63.

Jurney, Florence, "Double jeu et subversion postcoloniale dans *Célanire cou-coupé* de Maryse Condé". *Etudes Francophones*. 19.1 (2004) : 45-57.

Kemp, Simon. *French Fiction into the Twenty-First Century. The return of the Story*. Cardiff : University of Wales Press, 2010.

_____. "Crime Fiction Pastiche in the Novels of Jean Echenoz". *Romance Studies*. 20.2 (2002) : 179-189.

Kilduff, Hannah. "Troubling Memories : Words and Images of Absence in Camille Laurens, Marie Darrieussecq and Nadine Trintignant. *French Cultural Studies* 2009 20 :369-382.

Koopm, Mariska, *Vers un autre fantastique. Etude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*. New York: Rodopi, 1995.

Lambeth, John. "Entretien avec Marie Darrieussecq". *French Review*. 79.4 (2006) : 806-818.

Laurens, Camille. *Philippe*. Paris : P.O.L, 1995.

Lazzarin, Stefano. "Les mille et une mort du fantastique. Brève histoire d'une naissance laborieuse". *Caietele Echinox*. 16 (2009) :124-35.

Leservot, Typhaine. "Maryse Condé: Post-Poscolonial ?" *Postcolonial Thought in the French-Speaking World*. Eds. Charles Forsdick , David Murphy. Liverpool : Liverpool University Press, 2009.

Levine, George. *The Realistic Imagination*. Chicago and London : The University of Chicago Press, 1982.

Loubry-Carette, Sidonie."Entretien avec Jean Echenoz". *Roman 30-50: Revue d'Etude du Roman du XXe Siècle*. 30 (2004) : 5-12.

Lucretius, Carus Titus (Trans. Frank Copley). *The Nature of Things*. New York : Norton, 1977.

Mackward, Christiane. "Cut-throat or mocking-bird: of Condé's renewals". *Romanic Review*. 94. ¾ (2003): 405-419.

Malrieu, Joël. *Le fantastique*. Paris : Hachette, 1992.

Michelet, Jules. *La Sorcière*. Paris : Julliard, 1964.

Monleón, José B. *A Spectre is Haunting Europe. A Sociohistorical Approach to the Fantastic*. Princeton, NJ : Princeton University Press, 1990.

Morisson, Toni. *Beloved*. New York: Knopf, 1987.

Motte, Warren."A Novel Afterlife: Play and Performance in Jean Echenoz's *Au piano*." *Modern Language Review*. 101.4 (2006): 979-91.

- . "Clinamen Redux." *Comparative Literature Studies*. 23.4 (1996 Winter): 263-81.
- . *Fables of the Novel. French Fiction since 1990*. Normal, Ill: Dalkey Archive Press, 2003.
- . "Marie NDiaye's Sorcery". In *Fables of the Novel: French Fiction Since 1990*. Normal: Dalkey Archive Press, 2003. 113-33.
- (trans. & ed.). *OULIPO, A Primer of Potential Literature*. Lincoln and London : University of Nebraska, 1986 [1-22].
- . "The Critical Novel in France, Today." *World Literature Today: A Literary Quarterly of the University of Oklahoma* 81.6 (2007): 50-3.
- . "The Greening of Marie NDiaye". *French Review* 85.3 (Feb. 2012): 489-505.
- Moudileno, Lydie. "Delits, détours et affabulation: l'écriture de l'anathème dans *En Famille* de Marie NDiaye". *French Review* 71.3 (Feb. 1998): 442-53.
- . "L'excellent français de Marie NDiaye". *Revue des Sciences Humaines* 293 (2009):25-38.
- . "Magical Realism : "Arme miraculeuse" for the African Novel." *Research in African Literature*. 37.1 (Spring 2006): 28-41.
- Mugnier, Françoise. "De l'impertinence à la subversion dans *Célanire cou-coupé* de Maryse Condé". *Nottingham French Studies*. 42.2 (2003) : 104-12.
- NDiaye, Marie. *Autoportrait en vert*. Paris : Mercure de France, 2005.
- . *En Famille*. Paris : Minuit, 1990.
- . *Hilda*. Paris : Minuit, 1999.
- . *La Diabliesse et son enfant*. Paris: L'Ecole des Loisirs, 2000
- . *La femme changée en bûche*. Paris : Minuit, 1989.

- . *La Naufragée : J.M.W. Turner*. Charenton: Flohic, 1999
- . *La Sorcière*. Minuit, 1996.
- . *Les Serpents*. Paris : Minuit, 2004.
- . *Mon cœur à l'étroit*. Paris: Gallimard, 2007.
- . *Papa doit manger*. Paris : Minuit, 2003.
- . *Puzzle*. Paris : Gallimard, 2007.
- . *Quand au riche avenir*. Paris : Minuit, 1985.
- . *Rien d'humain*. Besançon : Solitaires intempestifs, 2004.
- . *Rosie Carpe*. Paris: Minuit, 2001.
- . *Tous mes amis*. Paris : Minuit, 2004.
- . *Trois femmes puissantes*. Paris : Gallimard, 2009.
- . *Un temps de saison*. Paris : Minuit, 1994.
- Nodier, Charles. *Du fantastique en littérature*. Gien, France : Chimières, 1989.
- Owen, S. "Genres in Motion." *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America*. 122.5 (2007): 1389-1393.
- Pfaff, Françoise. *Conversations with Maryse Condé*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1996. New York : Peter Lang, 2008.
- Prince, Gerald. "The Nouveau Roman". *A New History of French Literature*. Ed. Denis Hollier. Cambridge, Mass : Harvard University Press, 1989. 988-993.
- Ray, Jean. *Malpertuis : histoire d'une maison fantastique*. Bruxelles : Cri, 1982.
- . *La cité de l'indicible peur*. Paris : Nouvelles Editions Oswald, 1985.
- Real, Luis. "Magical Realism in Spanish American Literature." *Magical Realism. Theory, History, Community*. Eds. Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris.

- Durham, N.C: Duke University Press, 1995. 119-124.
- Roh, Franz. "Magical Realism: Post-Expressionism." *Magical Realism. Theory, History, Community*. Eds. Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris. Durham, N.C : Duke University Press, 1995. 16-31.
- Robson, Kathryn. "Virtual reality: the subject of Loss in Marie Darrieussecq's *Naissance des fantômes* and Régine Détambel's *La chambre d'echo*". *Australian Journal of French Studies*. 41.1 (2004) : 3-15.
- Rodgers, Catherine. "Aucune évidence: les truismes de Marie Darrieussecq". *Romance Studies*. 18.1 (June 2000) : 69-81.
- "Entrevoir l'absence des bords du monde dans les romans de Marie Darrieussecq". *Nouvelles écrivaines: Nouvelles voix?* Eds. Nathalie Morello and Catherine Rodgers. Amsterdam: Rodopi, 2002. 83-103.
- Sartre, Jean-Paul. "Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage". *Situations I*. Paris : Gallimard, 1947. 122-142.
- Sautel, Nadine. "Jacques Roubaud: Le clinamen et l'ouliipo". *Magazine Littéraire*. 425 (2003) : 58-59.
- Schulman, Peter. "Raymond Queneau's Eccentric Sage: Valentin Br as Clinamen. *Revista di Litterature Moderne e Comparate* 60.4 (2007) : 475-487.
- Shklovsky, Victor. "Art as Technique". In Lemon, Lee T. and Reis, Marion J. trans. *Russian Formalism Criticism : Four Essays*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.
- Sidonie Loubry-Carette. "Entretien avec Jean Echenoz". *Roman 30-50*. 38 (dec. 2008) : 5-12.

- Sedgwick, Kosofski, Eve. *The Coherence of Gothic Conventions*. New York : Methuen, 1986.
- Sarrey-Strack, Colette. *Fictions contemporaines au féminin : Marie Darrieussecq, Marie NDiaye, Marie Nimier, Marie Redonnet*. Paris : L'Harmattan, 2002.
- Stovall, Tyler Edward, and Georges Van den Abbeele. *French Civilization and Its Discontents: Nationalism, Colonialism, Race after the Empire*. Lanham: Lexington Books, 2003.
- Termite, Marinella. "Les couleurs de *La Naufragée*". *Revue des Sciences Humaines*. 293 (2009 Jan-Mar): 53-63.
- Thomas, Dominic. "'Marie NDiaye Affair' or the Coming of a Postcolonial évoluée". In A. G. Hargreaves, C. Forsdick & D. Murphy. *Transnational French Studies. Postcolonialism and Littérature-monde*. Liverpool UP, 2010. 146-163.
- Tristan, Flora. *Pérégrinations d'une paria*. Paris : Maspéro, 1979.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1970.
- Valens, Keja, "Desire between women as parodic métissage : Maryse Condé's *Célanire cou-coupé*". *Journal of Commonwealth and Postcolonial Studies*. 10.1 (2003): 67-93.
- Vax, Louis. *La séduction de l'étrange : étude sur la littérature fantastique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1974.
- Viart, Dominique. *Le Roman Français Au Xxe Siècle*. Paris: Hachette, 1999.
- and Bruno Vercier. *La Littérature Française Au Présent: Héritage, Modernité, Mutations*. Paris: Bordas, 2008.
- Wharton, Edith. *The Ghost stories of Edith Wharton*. New York: Scribner, 1997.

Wood, Sharon. "Fantasy and Narrative in Anna Maria Ortese". *Italica*. 71.3 (1994) : 354-368.