

De la douleur au délire/dé-lire : une
réactualisation de l'image parentale dans
Dans ces bras-là de Camille Laurens

C'est incroyable ce qu'on trouve dans la langue, quand on cherche un peu. Dans la langue ou sur la langue. Sur le bout de la langue. La langue du père. La langue des paires. La langue des paires, c'est l'amour. On y revient toujours. À l'amour.

Pierre Jourde¹

C'est avec cet exergue consacré spécialement à l'écriture de Camille Laurens que nous introduisons notre présent article. Il va sans dire que Camille Laurens appartient à la génération d'écrivains qui investissent les acrobaties de la langue pour construire un réceptacle de signifiants liés essentiellement à des douleurs profondes qui marquent à jamais leurs vies. Il est à rappeler que l'autofiction, genre pour lequel Laurens a opté depuis le décès de son fils Philippe, a ouvert devant elle, par le truchement de la langue, une voie prometteuse pour creuser les souvenirs du passé et sculpter les contours d'un avenir encore inconnu tout comme l'expliquent P. Jourde et É. Naulleau : « L'autofiction n'est pas un roman, car ce sont des événements tirés de la vie de l'auteur qui y sont racontés à la première personne. Il ne s'agit pas non plus d'autobiographie, car l'auteur ne s'engage pas à la vérité et se laisse toute latitude pour

¹ P. Jourde, *La littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des Péninsules, 2002, p. 167-168.

interpréter les faits et pour fabuler [...]. Un tel genre présente l'avantage, pour les écrivains les plus libérés, de pouvoir raconter à peu près tout ce qui leur vient à l'esprit »².

Les tourments du passé et la relation aux codes alambiqués avec ses parents bousculent Laurens voire même l'incitent à trouver dans la langue un moyen efficient pour dire cette réalité amère sans jamais dévoiler entièrement ses codes. Autrement dit, affecter visiblement la langue à l'œuvre par ses propres délires et laisser le soin au lecteur d'en déceler le sens car l'écriture : « fabrique en rendant visible ce qui ne peut, en vérité, être qu'entendu »³. Nous choisissons dans ce dessein *Dans ses bras-là*⁴, un roman qu'elle a consacré à ses relations variables avec ses hommes et en particulier son père. Nous tenterons dans le présent article de prospecter dans ce roman les différentes manifestations du délire/dé-lire qui décrivent la relation parents-fille en dents de scie, car comme l'argue l'auteure : « J'ai écrit *Dans ces bras-là*, où tout est réellement "arrivé", mais où la forme est fiction »⁵.

Mon père, le père de mes délires

En effet, la relation ambiguë que l'auteure-narratrice, Camille, entretient avec son père a laissé un impact négatif sur sa vie sociale, sentimentale et surtout conjugale. La structure désordonnée du roman et les rendez-vous chez le psychanalyste redoublent les interprétations de ce roman et poussent le lecteur à chercher avec subtilité la

² P. Jourde et É. Naulleau, cité d'après Ch. Delaume, *La règle du Je*, Paris, PUF, 2010, p. 27.

³ P. Férida, *L'absence*, Paris, Gallimard, 1978, p. 19.

⁴ C. Laurens, *Dans ces bras-là*, Paris, Gallimard, 2002. Les citations provenant de l'oeuvre *Dans ces bras-là* seront marquées à l'aide de l'abréviation *D-B*, la pagination après le signe abrégé.

⁵ A. Ernaux, C. Laurens, « Toute écriture de vérité déclenche les passions », Propos recueillis par R. Rérolle, [dans:] *Le Monde des livres*, 03.02.2011, en ligne.

fêlure de la narratrice, en d'autres termes, le pourquoi et le comment de ce désir de confier sur le divan, à travers la page de l'écriture, au psychanalyste, qu'« [i]l faut chasser le père de l'amour » (*D-B*, 40).

Cela affirme davantage que la narratrice entretient avec son père une relation questionnable et intrigante étant donné qu'elle le considère comme étant une cause principale de la disparition de l'amour de sa vie :

Quand il la prend dans ses bras la première fois, le père est déjà père, il sait ce que c'est. Qu'est-ce que c'est ? dit la mère derrière le masque où elle aspire encore un peu d'air. C'est une fille. [...] Il avait prévu Jean, comme son père, et Pierre comme lui : Jean-Pierre. Il faut baptiser l'idée morte, nommer le corps. [...] Il l'appelle Camille. [...] L'aînée s'appelle Claude. (*D-B*, 25)

Le père compense sa privation d'enfant garçon par l'attribution à ses filles des prénoms masculins : Claude et Camille. Cette obsession affecte l'auteure-narratrice qui, à son tour, imite le travail du père en créant un prénom qui incarne tour à tour le sexe masculin et le nombre de ses sœurs. Ce prénom qu'elle crée exprime sa capacité d'investir son imagination au niveau de la langue où transparait explicitement son délire/dé-lire pour exprimer la cruauté du père :

Un an plus tard, le père appelle. C'est une fille. Il a trois filles. On l'appelle Pierrette. De Pierre, le père. C'est la fille du père trois fois père. [...]

– Avez-vous des enfants ?

– Non, dit le père, j'ai deux filles. (*D-B*, 26)

Le père qui emprunte à la pierre sa dureté et son aridité détruit ses filles notamment lorsqu'il nie leur existence étant donné que cette réaction cruelle met en péril leur identité féminine. Dès lors, Camille prospecte dans son passé les raisons de ce déni et tente, par le truchement de la langue, de se rendre justice. D'ailleurs l'auteure affirme : « Je savais que le thème de ce livre serait l'homme, dit Camille Laurens, je voulais étudier le rapport de dépendance, d'aliénation dans lequel je me

trouve avec les hommes, le père, le mari, l'amant. J'ai travaillé sur ce rapport de dépendance qui me construit, me déconstruit, me démolit, moi, femme. J'ai procédé de manière chronologique : d'abord le père, puis les rencontres. Je veux toucher l'homme, je m'adresse aux hommes. Je leur dis que je suis en face, que je suis là, je les vois, je les regarde, ce qui implique un désir de réciprocité. Le sujet de mon livre, c'est l'altérité, la différence, le désir, la relation à l'autre comme différent de moi et donc désirable. L'altérité, c'est l'étranger ou le même. Pour moi, l'altérité, c'est la différence sexuelle, pas la différence de race, de pays ou d'opinion. L'homme, c'est mon étranger à moi »⁶.

Elle écrit donc pour revivre tous les instants de ce conflit interne et redéfinir la relation Père/Fille et lui donner, peut-être, une nouvelle conception capable d'apaiser sa douleur. Irritée et perdue dans le délire et le marasme, la narratrice confie au psychanalyste son envie acharnée de démolir ce lien qui l'unit à son père : « Le père n'est pas ce héros voilà, vous êtes content, je suppose – « il faut tuer le père » et tout le saint-frusquin, je sais » (*D-B*, 124).

Laurens tue le père par la destruction-crédation du nom. En effet, elle s'attaque au nom qui la relie à son père pour le chosifier car : « Attaquer le patronyme est, en premier lieu, une façon de s'attaquer au père, dimension soulignée par Lacan »⁷.

Le nom complet de l'auteure est Laurence Ruel qu'elle détruit pour créer un nouveau patronyme qui prend la forme du pseudonyme mais qui nous renseigne notamment sur son désir de se détacher de sa relation éternelle avec son père. Elle conserve, avec des modifications

⁶ R. Detambel, « Le Carnet de Bal de Camille Laurens », [dans:] *Eadem, Livres*, en ligne.

⁷ É. Bizouard, *Le cinquième fantasme. Auto-engendrement et impulsion créatrice*, Paris, PUF, 1995, p. 166.

plus au moins légères, le prénom : Laurence → Laurens qu'elle adopte en tant que patronyme qui définit son appartenance à son père. Toutefois, par le procédé de destruction-création du nom, Laurens anéantit sa filiation paternelle, ne serait-ce, que d'un point de vue civil. Elle change complètement le prénom qui devient Camille. Laurence → Camille. Ce travail de déconstruction donne naissance à un nouveau patronyme qui laisse voir la relation conflictuelle de la fille avec son père.

L'auteure-narratrice s'engage dans la voie de la vengeance lorsqu'elle décide de se marier à huis clos pour faire entorse à la loi du père et lui démontrer qu'elle est apte à donner du bonheur à un autre homme : « Un mois après, elle téléphone à son père et, au détour de la conversation, lui apprend qu'elle s'est mariée. "Contre qui ?", dit-il ? Contre lui, justement. Tout contre » (*D-B*, 37).

Il est à noter, par ailleurs, que l'intrusion du pronom personnel « elle » se fait chaque fois que la narratrice évoque sa relation troublée avec son père. Toutefois, cette technique a des interprétations équivoques dans la mesure où elle donne l'impression que la narratrice fuit cette rencontre imaginaire avec son père, car même lors des séances de thérapie, son inconscient refuse d'être la victime de l'injustice qu'il lui a infligée. En dépit de son désir acharné de tuer symboliquement son père, la narratrice demeure incapable malheureusement d'annoncer ouvertement sa haine pour lui puisqu'incapable de l'avouer en prononçant le « je » qui renvoie directement à lui. Ceci explique également que l'emploi des pronoms personnels est parmi les signes majeurs du délire dans la machinerie autofictionnelle chez C. Laurens.

Sur le divan, la narratrice se livre au psychanalyste en lui racontant les détails d'une scène qui est restée gravée dans sa mémoire depuis son enfance, scène qui présente le père en tant qu'être rapace qui viole l'intimité et l'innocence de sa petite fille :

Je dis ça parce que toute cette scène m'est venue d'un coup quand j'ai été enceinte la première fois, je l'avais enfouie, oubliée, et elle m'est revenue nettement dans la clarté des larmes, dents serrées pour ne pas hurler, cette image : mon père entre mes jambes extrayant un germe maléfique. (D-B, 64)

Cette image obsédante, qui hante l'esprit de la narratrice, explique ses hésitations et l'origine de la fragilité de sa relation conjugale et de toutes ses relations avec les hommes. De par « Ce germe maléfique » né dans une zone très intime dans son corps, l'auteure-narratrice accuse son père et lui fait endosser la responsabilité de la disparition de l'amour dans sa vie.

Par ailleurs, l'auteure-narratrice recourt à une autre forme de vengeance lorsqu'elle compare la cruauté du père avec la tendresse de l'amant de sa mère, le médecin qui avait un effet positif mais indéfinissable sur elle parce qu'il a réussi à supprimer cette douleur due à l'ongle naissant sous la peau, à la différence de son père qui a ancré en elle une douleur interminable :

[l'amant] a été très gentil [...], à la fin il m'a embrassée – il sentait le vétiver – et il m'a dit : « Et c'est fini, ma jolie, te voilà débarrassée du méchant oncle qui te rentrait dans les chairs. [...] – Oui, oui, oui. Le corps parle aussi avec des mots, d'ailleurs les mots font partie du corps, ils en partent, ils y reviennent, vous croyez m'apprendre quelque chose ? Le corps est bourré de mots jusqu'à la gueule, o n c l e furieux, grand o n g l e, d'accord, mais personne n'entend. Vous-même qui êtes là pour ça, vous n'entendez rien, vous ne comprenez rien, vous faites semblant de rien – ce n'est pourtant pas compliqué, un corps, l'alphabet tient en peu de lettres, il n'y a pas tant de mots de mots, c'est simple, un corps, c'est une langue simple. Tout le monde parle, d'ailleurs, mais personne ne la comprend. Je suis là à promener ce corps que nul n'entend : ça me tue, vous entendez, ça me tue. (D-B, 65)

Le lapsus prononcé par l'amant a incité la narratrice à créer, à l'aide d'un jeu de mots où elle remplace une seule lettre par une autre, à créer deux mots certes différents mais dont l'interprétation est la même. Elle opère une comparaison entre l'amant (l' o n c l e) et l' o n g l e implanté dans sa chair pour connoter la blessure ressentie à cause de la présence de cet homme étranger dans la vie

de sa mère. La sonorité des mots et leur forme identique permettent à la narratrice de redessiner sa douleur liée à la mère possédée par l'amour de cet oncle. En effet, grâce à ce lapsus, l'auteure-narratrice actualise, avec énormément de tendresse et de nostalgie, le souvenir de l'homme qui a pris la place de son père.

Le recours à l'utilisation de cette métaphore nous rappelle une scène très marquante du roman de Milan Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, une scène que l'auteur a liée au sentiment de trahison : « Quand Tereza rêvait qu'elle s'enfonçait des aiguilles sous les ongles, elle se trahissait, révélant ainsi à Tomas qu'elle fouillait en cachette dans ses tiroirs »⁸.

Le lapsus ainsi prononcé par l'amant de la mère est révélateur de l'effort déployé par cet homme en vue de se familiariser avec la narratrice tout en sachant que cette dernière admet difficilement sa présence dans la vie de sa mère. Le corps-signe laisse entendre et sentir la douleur de la narratrice qui investit la langue pour exprimer une réalité enfouie dans l'inconscient de l'amant de sa mère. Une seule lettre met en confrontation deux sentiments opposés et ambivalents et dévoile deux réalités inavouées : le désir de l'amant d'approfondir sa relation avec la mère ainsi qu'avec sa fille et le déni que cette dernière tente de dissimuler, déni causé essentiellement par le père.

Par ailleurs, la conception de la vie conjugale s'exprime à l'aide de la création de certaines expressions qui définissent le mariage en tant qu'acte de guérison et une catharsis thérapeutique. Cependant, cette définition est remise implicitement en question lorsque la narratrice précise que le mariage redouble ses peines : « "Thérapie conjugale". Il faut oser, non ? Vous croyez que ça se soigne, un couple ? "je suis mariée, mais je me soigne", c'est ça ? » (*D-B*, 76). La contradiction infiltrée dans les

⁸ M. Kundera, *L'insoutenable Légèreté de l'être*, F. Kérel (trad.), Paris, Gallimard, 1989, p. 37.

propos de la narratrice crée un effet ironique sous-jacent à son désespoir et à son besoin insatiable de vivre l'amour loin de tous les tracassés du souvenir du père.

L'emploi dérisoire du calembour permet à l'auteure-narratrice de démontrer au psychanalyste que le mariage n'est qu'une forme légitime d'asservissement :

Ce que je veux dire, c'est que la notion même de couple est incurable. Dans « conjugale » il y a « joug ». Et mettre ensemble sous le joug comme bœufs à la charrue un homme et une femme, c'est tenter d'accoupler une souris et un tigre, ou plutôt non, pas d'échelle de grandeur, une souris et un lézard – je vous laisse deviner qui est le lézard, des deux. Bref, il n'y a pas de rapport, je ne vois pas le rapport. Vous faites semblant alors que vous êtes le premier à le savoir : aucun rapport. (D-B, 77)

Il n'est pas vain que la narratrice compare le couple marié à des animaux étant donné que cette comparaison appuie l'idée de la domination et de la sauvagerie qui transforment certains hommes en monstres. De plus, il faut qualifier cette comparaison de boiteuse puisque ses éléments sont sciemment incompatibles pour dessiner les contours des idées creuses de cette femme opprimée par son mari.

La provocation atteint son paroxysme lorsque la narratrice creuse les mots et tente de les vider de leur sens dans le dessein de démontrer que la relation conjugale n'est qu'une grande béance dépourvue d'amour : « "se marier" n'a pas de sens, c'est bête. Se marier comme on marie des couleurs : s'apparier, aller ensemble. Être en accord, s'accorder. Se marier, c'est être deux » (D-B, 151).

La narratrice ne cesse de jouer sur la signification des mots pour montrer l'aspect dérisoire et mensonger du mariage, car son inconscient ne retient que le sens connoté du verbe « se marier », un sens qui met en exergue la liberté désirée. Grâce à ce jeu de mots, la narratrice laisse libre cours à son inconscient pour choisir la langue qui traduit congrûment ses douleurs, une langue

qui s'intéresse non seulement au sens premier des mots mais qui veille au maintien de l'ordre et à la reconstitution du sens. Cette stratégie lui donne aussi l'opportunité de lénifier l'effet de la servitude que lui impose la vie conjugale et de mettre à égalité « la souris et le lézard ». C'est peut-être pourquoi elle choisit des bêtes approximativement identiques physiquement pour établir sa précédente comparaison. La déconstruction des mots vise donc à changer son propre sort et réaliser la liberté tant souhaitée. Cela exprime également la joie et la tendresse qui pétrissent les propos de la narratrice lorsqu'elle évoque le souvenir de l'amant de sa mère car cet homme est une incarnation de l'amour vif qu'elle voudrait voir partout présent : « L'amant n'est pas une fiction, mais une réalité nommable ; l'amant n'est pas un personnage, mais un homme, un vrai : c'est lui, et pas un autre : André » (*D-B*, 48).

La page blanche remplace le divan du psychanalyste lorsque la narratrice secoue sa mémoire. En effet, ses réminiscences ont affirmé que l'influence du père est marquante et qu'elle est à l'origine de ce grand projet sur ses relations avec les hommes :

J'ai fait une expérience, hier ; je me suis inspirée d'un test scolaire sur la mémorisation : j'ai couché sur le papier toutes les phrases que j'ai retenues de mes proches, tout ce qu'ils ont dit assez souvent ou assez solennellement pour que je m'en souviene. Vous voyez ? J'ai commencé par mon père, c'est venu tout seul, sans presque chercher, en dix minutes j'en avais deux pages pleines : des expressions à lui, des citations, des blagues qu'il faisait souvent, dans mon enfance. (*D-B*, 123)

Cette avalanche d'idées et de phrases prend la forme d'un défoilement puisque la narratrice ne peut rester indifférente vis-à-vis de l'image du père, quand bien même imaginaire, étant donné qu'elle est symptomatique de son attachement au père qui se constate par l'imitation de sa langue et la répétition de certaines expressions propres à lui.

La langue sert donc de vecteur pour attester que les différentes tentatives de la narratrice pour fuir son père

finissent par un échec avéré. En effet, la narratrice développe inconsciemment des sentiments de culpabilité à son égard, sentiments qui s'expriment par l'utilisation fréquente de la langue qu'il emploie : « Quand elle écrit, il règne, elle écrit dans sa langue, sa langue paternelle » (*D-B*, 128).

L'emploi qu'elle fait de la langue soit sur le divan imaginaire, la page d'écriture, soit face au psychanalyste, est une forme de regret d'être une fille car elle sait pertinemment que son père aurait voulu avoir un garçon. Elle investit donc la langue pour s'excuser à son père et lui offrir la naissance qu'il a tant souhaitée en s'identifiant à l'image masculine qui transgresse tous les canons :

Elle l'apprend vite, Camille. Sa sœur Claude aussi. Ni cris ni larmes. On n'est pas des gonzesses. Tu seras un homme, ma fille. Et puis quand on n'a rien à dire, on se tait. Elle se relit – elle relit ce qu'elle a écrit, ses trois romans. Le père lui a transmis sa langue, indéniablement, sa voix virile, elle hante le texte et le tatoue d'une empreinte mâle, il en est l'auteur comme on dit « l'auteur de ses jours ». Le père n'est pas un héros ? Mais il est le héros de l'histoire. (*D-B*, 128)

La narratrice se responsabilise notamment lorsqu'elle décide d'écrire pour franchir les murs du mutisme qui enveloppent le vécu de son père. En effet, elle invoque le silence de son père, à travers les mots qu'elle imprime soigneusement sur sa page d'écriture, pour expliquer l'indifférence de ce dernier à l'égard de la présence de l'amant dans la vie de sa femme. Chaque mot qu'elle trace sur la page blanche ou sur le divan du psychanalyste est l'expression de son identification à son père et de son zèle pour l'aider à surmonter le drame de la trahison. Ainsi, elle se fond dans l'esprit du père et emprunte sa propre langue pour dire les douleurs. Cependant, elle maintient ses distances avec le père en employant le pronom personnel « elle » :

Elle écrit parce qu'il se tait. Elle l'a dit une fois dans une interview : « On n'est pas des bavards, dans la famille ». Et pourtant il parle. La preuve : elle s'en souvient. Ça l'a marquée. Elle a tout imprimé. (*D-B*, 125)

Dans cet ordre d'idées, il s'avère que le père compte énormément dans la vie de la narratrice qui emploie la langue dite paternelle pour actualiser sa présence. Elle pense remédier à son erreur d'être de sexe féminin lorsqu'elle identifie le sexe du bébé qu'elle attend, mais l'aveu de la mère ne la laisse pas indifférente :

ton père le voulait tellement, il doit être content d'avoir bientôt un petit-fils, non ? Il voulait tellement. Peut-être tout se serait-il mieux passé, avec un garçon, peut-être que ton père m'aurait aimée, avec un garçon ? (D-B, 228)

Son péché redouble de férocité étant donné que la brisure de la relation affective de ses parents est générée par sa naissance et celle de sa sœur. Sa responsabilité devient donc double car la narratrice éclate la langue pour créer une existence masculine apte à colmater la béance qui sépare ses parents et qui assouvit le désir de son père, car comme elle l'argue : « Parce que, au fond, assez souvent j'ai l'impression d'être un homme – je veux dire : je ne me sens pas féminine au sens classique du terme ; plus virile, en fait » (D-B, 229).

La narratrice transgresse symboliquement son corps et remet en doute sa nature féminine par un emploi ironique du procédé de l'antiphrase. En effet, ce procédé stylistique reflète non seulement ses angoisses et ses sentiments de culpabilité à l'égard de ses parents mais aussi et surtout les sensations contradictoires qui la tracassent. Sensations qui la tiraillent entre l'amour et la haine, l'attachement et le rejet car son père n'a épargné aucun effort pour la convaincre que sa féminité est une malédiction qui a maudit toute sa famille. De ce fait, elle évoque un souvenir qui atteste qu'elle a réussi pendant longtemps à jouer le rôle de ce fils désiré par ses parents en rappelant les propos de l'un de ses collègues : « Ah bon ? Elle a donc des ovaires ? C'est drôle, quand même » (D-B, 230).

Ces ovaires qu'elle possède nous renvoient également à l'idée de l'auto-engendrement qui se réalise par les différents procédés de la déconstruction de la langue car c'est bien au niveau de cet organe que s'effectue la première phase de grossesse et donc de la naissance. C'est aussi une façon d'affirmer en filigrane la capacité de cette femme écrivain de générer, grâce à la langue, de nouvelles existences. Ces ovaires réactualisent aussi l'image de la mère mais qu'en est-il de la relation de la narratrice avec sa mère dans ce flux de délires ?

Une mère, une douceur, une douleur

En effet, le rapport qui unit la mère et sa fille est très particulier dans la mesure où l'image de la mère se transforme au fil du temps en obsession qui martèle l'esprit de la narratrice. Cette dernière avoue à son psychanalyste, lors d'un instant de délire et d'hallucination, que son corps est possédé par la mère et c'est la raison pour laquelle elle fait abstraction des souvenirs qui lui sont relatifs :

Pourquoi je ne parle jamais de ma mère...Ah ! vous avez remarqué... Mais parce que ma mère, c'est moi. Je suis dedans, vous comprenez, j'ai toujours été dedans. Je sais tout d'elle, je la comprends de l'intérieur, qu'est-ce que vous voulez que je vous dise ? Une fille est toujours à l'intérieur d'une femme. (D-B, 150)

La narratrice creuse à cet effet l'amour du père-amant qui la délaisse à cause de l'image de la mère qu'il voit en elle. Ce père-mari devient indifférent et silencieux à cause de son épouse infirme car incapable de lui donner des garçons. La narratrice punit implicitement sa mère en négligeant les souvenirs qui lui rappellent son image et son impact négatif sur sa relation avec le père, ce dernier auquel elle consacre son génie créatif pour s'approcher de lui. Toutes les acrobaties de la langue présentes dans ce roman sont donc un hommage inavoué au père :

Tandis que le père, c'est différent – l'homme. Il est à côté, je suis à côté, il y a une distance, une différence, un espace entre nous, infranchissable, c'est pourquoi j'en parle, pour combler, pour me rapprocher. Infranchissable, il paraît : un abîme. J'en parle pour le mesurer, pour y tomber peut-être. (*D-B*, 150)

D'autres stigmates du délire/dé-lire

La colère et l'angoisse se manifestent dans ce roman au niveau des jeux stylistiques que l'auteure associe à ses souvenirs d'enfance et surtout à son rapport avec ses parents. À travers chaque mot volontairement déconstruit, l'auteure-narratrice trahit ses pensées, qu'elle veille soigneusement à protéger très souvent par l'oubli, et révèle ses douleurs.

Le calembour aide l'auteure-narratrice à construire une métaphore basée essentiellement sur la mémoire visuelle pour mettre l'accent sur la réalité de cette relation avec l'amant. Un amant qui n'apparaît que dans un coin occulte et dissimulé de la vie de sa mère :

Armand Dhomb – mais non, non, j'avais mal lu : pas Armand, Amand, Amand Dhombre, pédiatre, ancien externe de la faculté de Paris. [...] Amand Dhombre : ce devait être lui, élu pour l'amour et choisi par moi sous le sceau du plus profond secret, Amand Dhombre, une ombre d'amant qu'il me tardait de transformer en proie, en lumière, en soleil. (*D-B*, 13)

La création d'un mot d'esprit par la suppression de la lettre « r » génère un homophone du mot « amant » et permet à la narratrice de décrire la réalité de cet homme qui a envahi tendrement la vie de sa mère. Elle le critique sous le masque de la dérision puisqu'il est un homme qui n'apparaît que dans l'ombre, un homme qui ne peut avoir une existence légitime d'un point de vue social dans leur vie. Il est aussi un amant qui refuse la responsabilité en vue de garder vivace sa liberté et son épanouissement en fuyant le joug de la vie conjugale.

Une ombre d'amant → amand dhombre. « Amand dhombre » prend la forme du « famillionnaire » à propos

duquel Freud précise : « le mot qui porte le mot d'esprit apparaît d'abord simplement comme une formation défectueuse, comme quelque chose d'incompréhensible, d'inintelligible, d'énigmatique »⁹.

Effectivement, amand dhombre apparaît à première vue comme une sorte de composition maladroite de mots ou une association irréfléchie de lettres qui correspondent à la pensée délirante de cette femme qui se livre à son psychanalyste. Cependant, l'explication qu'elle donne du mot d'esprit qu'elle a créé affirme que cette expression dissimule un non-dit d'un sens profond car comme l'explique Fischer : « Que le mot d'esprit doive impérativement faire ressortir quelque chose de camouflé ou de caché »¹⁰.

Le délire affecte la langue employée par l'auteure-narratrice par le recours aux différentes figures de style, l'antanaclase en est une. Le recours à l'antanaclase est multiple dans ce roman notamment par les différents contextes dans lesquels la romancière l'a évoquée.

Le premier exemple est celui qui porte sur le mot « Protestant ». Ce terme est repris fréquemment sous ses différentes acceptions pour souligner judicieusement la ressemblance de la narratrice avec son père, une ressemblance non pas physique mais plutôt morale dans la mesure où elle laisse voir les profondeurs obscures et inouïes de cette femme.

Le contexte religieux est le premier où l'on voit cité cet adjectif dans le dessein de mettre en relief la complexité de la relation père/fille, relation qui, malgré l'éloignement et le rejet, n'a pas empêché la fille de suivre le chemin de son père et d'épouser cette religion réformée et opposée au Pape :

⁹ S. Freud, *Le mot d'esprit et ses relations à l'inconscient*, D. Messier (trad.), Paris, Gallimard, 1988, p. 50.

¹⁰ K. Fischer, cité d'après S. Freud, *Le mot d'esprit et ses relations à l'inconscient*, op. cit., p. 51.

Le père est protestant. C'est une chose qu'elle apprend très tôt, qu'elle sent au fond d'elle ; évidente : elle aussi. Elle est comme le père, elle lui ressemble. Il a les yeux noirs, les siens sont bleus, il est brun, elle est blonde, et pourtant, ils se ressemblent : ils sont protestants. (D-B, 41)

Protestante, oui. Pas catholique. (D-B, 107)

Mais là, ce jour-là, on lui force la main ; alors, bien qu'en son âme les ancêtres protestent (on ne divorce pas, chez les protestants), il donne son accord. (D-B, 110)

De par ce procédé, il s'avère que les convictions religieuses appuient la dépendance qui étouffe la vie conjugale. À cause de cette appartenance religieuse, le père, la fille et leurs semblables endurent, dans le silence, les contraintes matérielle et morale du mariage.

En effet, par le respect de la religion, la narratrice n'entend pas une mise à mort de sa personne mais plutôt une possibilité d'explorer, dans cette appartenance religieuse, un coin de liberté. Écrivaine, elle se confie à sa page blanche et déconstruit l'adjectif « protestant/e » pour extraire une forme verbale apte à exprimer implacablement son refus de sa situation familiale dictée injustement par ses parents à cause de son sexe. Un relevé sélectif des extraits qui comprennent aussi bien l'adjectif que le verbe permettra de voir de près ce jeu de mots :

– Le père est protestant, ça se voit tout de suite. Elle, en tout cas, elle le voit : quelque chose en lui proteste, une violence qu'on lui a faite, et qui crie. Ça ne s'entend pas – ça parle peu, même, c'est muet. Mais ça se voit. (D-B, 41)

– Elle ne croit pas à l'esprit ni au Saint-Esprit, du livre elle ne retient que la lettre : elle proteste, elle proteste, elle est protestante. Comme lui. (D-B, 42)

– Voilà un intérieur terriblement protestant, dit le professeur, qui aime Barthes et la sémiologie du quotidien. Si je ne savais pas que vous êtes protestante, je le devinerais en découvrant ce décor... un peu froid, austère.

– Ah! vous trouvez (et moi, est-ce que j'ai l'air protestante) ? (D-B, 106)

La protestation vive contre l'absence d'affection au sein de la famille se fait entendre donc par ce dé-lire qui

apparaît au niveau des mots qu'elle emploie. Elle séduit le psychanalyste au même titre que le lecteur potentiel en vue de faire preuve de cette création scripturaire qui décrit à dessein son malaise.

L'antanaclase est également présente dans d'autres passages du roman pour traiter délibérément de la complexité des hommes, de leurs mensonges et notamment de leur ambiguïté :

Elle sait qu'ils sont liés, que ce sont des hommes pris (« je l'aime, mais il est pris », lit-on dans le courrier du cœur, comme s'il existait, à l'inverse, des hommes libres). Donc, ils sont pris, parfois même très pris (« excuse-moi, ma chérie, je suis très pris », lui dit ce grand médecin parisien dont elle est quelque temps la maîtresse avant de trouver trop froid l'éclairage du scialytique). (*D-B*, 135)

Ce va-et-vient entre les sens variés du mot « Pris » laisse voir la lucidité de la pensée de cette femme, qui, enchaînée au divan, revendique avec acharnement la liberté qui protège l'amour, en investissant tous les moyens qui lui sont disponibles, en l'occurrence l'écriture et la parole.

Ces hommes « pris » sont exclus car ils sont cloués volontairement au joug du mariage. D'autres, par contre, frappent de stupeur puisqu'ils estiment la liberté : « Il y a des hommes interdits, des hommes devant lesquels on reste interdite » (*D-B*, 198).

Cependant, la clarté des idées devient de moins en moins pure à cause de l'antiphrase qui crée un effet sémantique confus et contradictoire puisqu'elle met en doute les intentionnalités de la narratrice : « Lorsqu'elle rencontre un homme qui lui plaît, elle ne se demande jamais – elle ne lui demande jamais s'il est seul. Par définition, tous les hommes sont seuls » (*D-B*, 135), car : « Par définition, tous les hommes sont pris. Mais chez quelques-uns, il y a du jeu » (*D-B*, 136).

Ce procédé stylistique sert de tremplin pour démasquer ironiquement une catégorie d'hommes qui s'amusent à cacher la réalité désolante de la vie conjugale et se vantent de chanter la joie et le bonheur. Cependant, force est de dire que la vie conjugale n'est pas toujours l'équivalent du malheur étant donné la réussite de plusieurs couples, mais compte tenu de l'état d'âme de cette femme offusquée péniblement à cause de l'échec de la relation de ses parents ainsi que de la sienne propre, le rapport femme/homme signifiera, par le recours à l'antiphrase, tour à tour : l'échec et la confusion.

Loin d'être un usage vain, le recours à l'antiphrase dans un autre passage du roman laisse voir visiblement les hallucinations qui bercent la narratrice. Cette dernière tente d'imiter le mouvement de l'incohérence de ses idées et son incapacité de tirer au clair ses rapports avec les hommes :

Il la connaît puisqu'il la connaît [...] L'inconnu ne sait rien d'elle, mais il sait qui elle est, il la confirme dans son identité et l'assure dans son être. Elle ignore tout de l'inconnu, mais elle le connaît, oh oui, elle le connaît comme si elle l'avait fait. (*D-B*, 277)

Par ailleurs, l'emploi de la paronomase consiste à mettre en place des paronymes dans la même phrase en vue d'exprimer la simplicité de ses rêves. Le rêve qu'elle ne parvient pas à réaliser effectivement dans la réalité, se voit possible sur la page blanche grâce à ce procédé stylistique : « Toute ma vie j'ai rêvé d'être une hôtesses de l'air, toute ma vie j'ai rêvé d'avoir les fesses en l'air » (*D-B*, 126).

De même, elle exploite le même procédé en vue de valoriser la langue et montrer son utilité pour préserver les relations humaines et sociales. La langue rend proche d'elle l'homme qu'elle songe conquérir : « Elle est documentaliste au lycée où son mari enseigne l'anglais, l'amant l'allemand » (*D-B*, 178), d'ailleurs : « elle n'a jamais appris l'allemand à l'école [...] c'est la langue de

l'ennui » (*D-B*, 178), cependant : « elle a envie d'apprendre l'allemand, de conquérir l'amant » (*D-B*, 179).

Grâce à la paronomase, le désir de trahir le mari se voit clairement. En effet, la narratrice procède aux jeux de mots pour dissimuler cette idée enfouie dans son inconscient en créant des homophones, mais en les visualisant par l'écriture, cette pensée devient explicitement claire. La réactualisation de l'image obsédante de l'amant offre à la narratrice une forme d'euphorie :

Un après-midi, on sert le thé à la menthe dans la salle des professeurs. Elle a pleuré toute la nuit sur la banquette arrière. [...] On verse le thé brûlant qui fume dans les verres, le plateau passe. Le mari en saisit du bout des doigts et le lance au visage de l'amant – « it's your cup of tea, I guess », dit-il [...]. L'amant se tient courbé dans une posture offensée, il essuie le thé sur ses joues avec un mouchoir en papier, on dirait des larmes. (*D-B*, 217-218)

tandis que son mari verse de l'eau chaude dans le biberon de la cadette, elle rit [...] elle dit à son mari médusé : tu te souviens du thé à l'amante ? (*D-B*, 218)

Par ailleurs, par le truchement de l'allitération, l'ambition d'affirmer, aussi bien au lecteur qu'au psychanalyste, que le silence que son père a choisi à dessein n'atteste pas de son ignorance de la présence de l'amant dans la vie de sa femme, se réalise. En effet, la répétition de ces mots qui produisent le même effet sonore ne laisse pas indifférent le lecteur averti : « Le mari sait, pour l'amant. Elle ne sait pas comment il le sait, mais de fait, il sait. Il sait qu'elle a un amant, et il sait qui c'est » (*D-B*, 186).

À l'aide d'un passage logorrhéique et par le recours au procédé de l'accumulation, il s'avère que la narratrice a accumulé, pendant sa vie passée jusqu'aux moments d'aveux vécus avec son psychanalyste, plusieurs souvenirs et événements defectueux qui ont affaibli sa personne. Elle ôte au texte sa ponctuation pour bannir tous les obstacles qui entravent la réalisation de sa liberté étant donné que les points et les virgules hachent ses idées

qu'elle veille à présenter à son psychanalyste dans leur état brut. Elle se libère donc de la ponctuation pour décrire le mouvement de l'inconscient qui se délivre de toutes ses obsessions et ses tourments :

Le particulier est joli garçon sportif élégant raffiné classe sensuel dynamique tendre attentionné protecteur sincère intuitif cool généreux authentique optimiste profond courtois grand mince humaniste passionné beau curieux sensible amateur d'art simple romantique entier spontané ouvert libre très libre libre entre midi et deux volontaire discret cérébral doué pour la vie actif sympa chaleureux non fumeur de gauche divorcé marié juif non pratiquant viril croyant subtilement sévère aisé analysé plein d'humour enthousiaste anticonformiste idéaliste tolérant souriant décontracté distingué équilibré esthète épicurien bien dans sa peau bien dans sa tête bien sous tous rapports.

Le particulier aime les voyages la randonnée les vraies valeurs la vie la mer le sport les arts le cinéma les sorties la peinture la musique la photo les livres les enfants le bridge le ski le yachting la qualité de vie la brocante les valeurs humanistes le théâtre les expos les gros seins les relations de qualité la nature.

Le particulier cherche désire souhaite rencontrer espère attend recherche belle femme sensuelle jolie gourmande complice coquine tendre fine sexy dompteuse experte mince féminine rayonnante sincère porteuse piercing sexe voluptueuse jeune vive ronde bien proportionnée séduisante partenaire sans préjugés muse craquante blonde nordique douce sensible affectueuse libérée libre ou peu mariée tonique libertine latino flamboyante passionnée câline enjouée romantique bien bustée chipie élanée galbée métisse bienvenue malicieuse piquante raffinée pin-up éblouissante gaie délicate amoureuse âme sœur.

Pour relation de qualité belle histoire moments d'exception vie de couple instants d'ivresse amour fou complicité intelligente joies érotiques addition voire multiplication liaison engagement sincère escapades amoureuses connivence réelle amitié durable harmonie douillette rencontres sensuelles calme et volupté initiation ludique belle surprise libido intense vagabondage complice vie à deux câlins tantrisme romance au clair de lune moments à définir été/hiver.

Pour partager joie et volupté évasion loisirs émotions fous rires plaisir amour passion vie passionnante vie et bonheur idées idéaux liberté tout partager

Pour décliner plaisirs vivre nouveau millénaire atteindre amour d'avenir construire et entreprendre découvrir extase retenir à jamais flamme vie faire de nos vies une poésie aimer sans contraintes prendre autoroute du bonheur vivre à fond recevoir/donner construire amour sans routine faire les 400 coups refaire la vie vivre passion atteindre nirvana 7 ciel extase et plus si affinité. (D-B, 264-266)

Les adjectifs qualificatifs parsèment à discrétion l'énoncé car ils expriment le besoin insatiable de cette femme de dresser un portrait authentique de l'homme qu'elle voit particulier dans son imagination. Par ailleurs, les verbes d'actions se veulent un appel en sourdine à un agir futur afin de changer le sort de toutes les femmes soumises au joug du sexe masculin. La préposition de but qui amorce plusieurs phrases laisse voir une femme déterminée qui se livre à son psychanalyste afin qu'il l'aide à réaliser tous ses objectifs. Une lecture attentive de l'énoncé laisse voir un ordre logique dans la présentation des idées car il s'amorce par la description comme si l'auteure-narratrice inscrivait son lecteur dans le contexte de son histoire, ensuite les verbes mettent au point les efforts qu'elle a déployés pour améliorer sa vie et atteindre ainsi ses objectifs.

En effet, cette langue-fleuve est l'expression d'une « angoisse automatique » qui se définit comme une : « Réaction du sujet chaque fois qu'il se trouve dans une situation traumatique, c'est-à-dire soumis à un afflux d'excitations, d'origine externe ou interne, qu'il est incapable de maîtriser »¹¹.

Par le truchement des procédés stylistiques, la narratrice se présente comme un sujet qui souffre d'une fêlure invincible à cause du père, dont l'image refoulée dans l'inconscient réapparaît sous forme de lettres qui expriment son dessein de mettre fin à toutes ses souffrances :

J'écris pour vous, je vous écris. Je sais que ce sont les femmes qui lisent, mais je ne pourrais pas écrire si je ne pensais pas, fût-ce de façon confuse, silhouette à contre-jour, que vous êtes un homme. C'est à vous que je parle, je vous parle de vous, mais je vous vois, je vous devine, je vous peins, je vous parle, je vous invente : je vous écris.

Qui êtes-vous ? Je l'ignore. Je ne vous connais pas. (D-B, 308)

¹¹ J. Laplanche et J. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Quadrige, 2007, p. 28.

Par ailleurs, lors d'un rendez-vous avec son psychanalyste, la narratrice procède à l'accumulation de toutes les figures littéraires masculines qui ont marqué son parcours d'écrivain afin de créer une pulvérisation de sens et orienter le lecteur à interroger Camille la femme/patiente et non seulement l'écrivaine, et l'inciter ainsi à associer sa pratique de l'écriture à son vécu et son malaise intérieur dissimulé par les mots : « Martin Eden parce qu'il se tue, Frédéric Moreau parce qu'il n'ose pas, Gatsby parce qu'il est seul, Amalric parce qu'il compte sur la douceur de ses mains, le marin de Gibraltar parce qu'il donne un nom d'île au désir, [...] Solal parce qu'il sait bien que c'est impossible » (*D-B*, 161-162).

De plus, cette stratégie donne libre cours au subconscient pour poser une série non-exhaustive de questionnements sur les hommes. Cette série de questionnements dévoile ingénieusement le trauma lié à sa souffrance à cause de l'incompréhension de son père, son premier homme :

Est-ce qu'il va appeler ? À quelle heure ? Est-ce qu'on pourra se voir ? Quand ? Combien de temps ? Où ? Dans quel hôtel ? Est-ce qu'il aime sa femme ? Est-ce qu'il lui fait l'amour ? Est-ce qu'il m'aime ? Est-ce que cette robe me va ? [...] Est-ce qu'il m'aime ? Est-ce qu'il m'aime vraiment ? (*D-B*, 180-181)

Conclusion

En guise de conclusion, il importe de dire que *Dans ces bras-là* nécessite d'autres tentatives d'interprétation pour mettre en exergue tous ses points forts qui attestent de la capacité de Laurens à manier à bon escient la langue. Notre analyse succincte nous a permis de démontrer que Laurens a redessiné l'image de sa relation avec ses parents en investissant les dérapages de sens pour dire, en sourdine, que l'aliénation n'est jamais une fatalité lorsque la langue dans tous ses états est prête à dénoncer les iniquités sociales. En effet, la destruction du nom propre

se veut un premier pas pour affirmer que la relation sacrée avec le père est loin de signifier la soumission absolue. De plus, la technique du mot d'esprit a laissé voir une forme de délire/dé-lire qui épouse exactement les tourments de l'esprit et qui ironise également ce vécu amer et trompeur à plus d'un titre tout comme l'argue l'auteure : « Dès qu'on utilise des mots pour raconter sa vie on fait entrer de l'imaginaire, la mémoire infidèle, des procédés narratifs tels que la condensation, l'ellipse... »¹².

Raconter sa vie n'est, à vrai dire, que le point de départ pour percer les mystères de l'universel et faire de la douleur individuelle un cri collectif qui retentit singulièrement partout dans le monde pour réajuster les relations socio-culturelles et créer sans cesse de nouveaux terrains d'entente ; nous reprenons dans cet ordre d'idées les propos de Milan Kundera qui affirme que : « [I]es planètes qui tournent dans les cieux des constellations modernes se reflètent, toujours en une constellation spécifique, dans l'âme d'un individu ; c'est par cette constellation que la situation d'un personnage, le sens de son être se définissent »¹³.

Date de réception de l'article : 11.07.2016.
Date d'acceptation de l'article : 29.10.2016.

¹² A. Ernaux, C. Laurens, « Toute écriture de vérité déclenche les passions », *op. cit.*

¹³ M. Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 71.

bibliographie

- Bizouard É., *Le cinquième fantasme. Auto-engendrement et impulsion créatrice*, Paris, PUF, 1995.
- Delaume C., *La règle du Je*, Paris, PUF, 2010.
- Detambel R., « Le Carnet de Bal de Camille Laurens », [dans:] *Eadem, Livres*, http://www.detambel.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=791.
- Ernaux A., Laurens C., « Toute écriture de vérité déclenche les passions », Propos recueillis par R. Rérolle, [dans:] *Le Monde des livres*, 03.02.2011, http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/02/03/camille-laurens-et-annie-ernaux-toute-ecriture-de-verite-declenche-les-passions_1474360_3260.html.
- Fédida P., *L'absence*, Paris, Gallimard, 1978.
- Freud S., *Le mot d'esprit et ses relations à l'inconscient*, D. Messier (trad.), Paris, Gallimard, 1988.
- Jourde P., *La littérature sans estomac*, Paris, L'esprit des Péninsules, 2002.
- Kundera M., *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
- Kundera M., *L'insoutenable Légèreté de l'être*, F. Kérel (trad.), Paris, Gallimard, 1989.
- Laplanche J., Pontalis J., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Quadrige, 2007.
- Laurens C., *Dans ces bras-là*, Paris, Gallimard, 2002.

abstract

From pain to delirium or deconstruction: revisiting the parental image in Those arms by Camille Laurens

Here we seek to demonstrate how pain, leading to shouts and delirium, becomes through the author's imagination in an empire of signs that describes with accuracy the conflicting relationship of the narrator with her parents. It is the language submitted to the imagination that is the core of this article. In other words, examining the different techniques that Laurens applies, in other words: deconstruction, a witty observation and different stylistic devices, in order to provide the reader with a codified view of the setbacks of her experiences.

keywords

witty observations, delirium, stylistic devices, deconstruction

keltoum soualah

Keltoum Soualah, doctorante à l'université de Bouzaréah Alger 2, Algérie, maître assistant (A), université Bachir Ibrahimi, Bordj Bou Arréridj, Algérie. Publication : L'alibi de la langue dans *Tom est mort* de Marie

Darrieussecq, *La langue dans tous ses états*, Décembre 2011, n° 5, ISSN : 1112-7279. Membre de l'équipe de recherche : « Lire-délire-dé/lire » dans les littératures de langue française contemporaines. Sous la direction de M. Hadj-Naceur, Professeur en littérature comparée.