

## **Je autofictionnel/jeux intertextuels: cosmopolitisme et/ou narcissisme? Dans *Le Pays* de Marie Darrieussecq**

### **I autofictionnal/intertextual games: cosmopolitanism and/or narcissism? In *Le Pays* of Mary Darrieussecq**

SOUALAH KELTOUM

Université de Bordj Bou Arréridj

Soualah\_keltoum@yahoo.fr

#### **Abstract**

This article discusses the autofictional “I” as the undisputed mediator of the author’s ego meanders. Indeed, it will be question of demonstrating that the “I” sign of narcissism, is not it in the autofictional novel and more particularly in *Le Pays*, novel written by Marie Darrieussecq and that it is, on the contrary, cosmopolitan because it does not refer only to the author of the novel but rather to all those who have overcome the same pains experienced by the novelist. For this, we will first demonstrate that *The Country* is an autofictional novel. Then, through intertextual practice, we will highlight the cosmopolitanism of the autofictional “I”. In doing so, our reading will be analytical and detailed and based on a multidisciplinary approach.

#### **Key-words**

Autofiction, cosmopolitanism, narcissism, intertextuality.

#### **Resumen**

Este artículo trata del “yo” autoficcional como mediador indiscutible de los meandros del “yo” de la autora. Tarataremos de demostrar que el “yo”, signo de narcisismo, no lo es en la novela autoficcional, particularmente en *Le Pays*, una novela escrita por Marie Darrieussecq, y que es, al contrario, cosmopolita ya que no refleja solamente a la escritora de la novela, sino a todas las personas que han superado las mismas dificultades vividas por ella misma. Para ello, vamos a demostrar que “ el País ”es una novela autoficcional. Luego, a través de la práctica intertextual, pondremos en relieve el cosmopolitismo del “yo” autoficcional. Así, nuestra lectura será analítica, detallada y basada en un enfoque multidisciplinario.

#### **Palabras clave**

Autoficción, cosmopolitismo, narcisismo, intertextualidad.

## 1. Introduction

Nombreux sont, en effet, les critiques littéraires qui considèrent que les romans à la première personne représentent une forme majeure de narcissisme, défini comme étant un “amour que porte le sujet à lui-même pris comme objet.”(Chemama & Vandermersch, 2005: 264) étant donné que le romancier fait de sa propre personne le centre de son roman. De plus, parce qu’il invite implicitement le lecteur à partager ce regard égocentrique par la lecture (espace possible où se croisent les deux regards) car: “[...] la plupart des critiques se sont ainsi désolés de l’hégémonie du moi en laquelle ils ont démontré une régression vers les formes les plus narcissiques du psychologisme littéraire” (Forest, 2001: 11).

Marie Darrieussecq appartient à la sphère des auteurs et théoriciens ayant consacré une partie importante de leurs écrits à l’autofiction et aux écritures du moi. *Le Pays* (Darrieussecq, 2005) est le roman dans lequel elle a exploité la notion d’autofiction comme assise théorique moderne aux écritures du moi dans le dessein de relater, par l’emploi du “je”, le vécu de Marie Rivière, le personnage principal dudit roman et le double-papier de son auteure.

En effet, nous nous évertuons dans la présente lecture-analyse à démontrer que l’utilisation du “je” et l’édification d’un monde possible, basé essentiellement sur la vie de l’écrivaine, n’attestent pas nécessairement d’un “Je” narcissique au sens propre du terme, et qu’il s’agit, au contraire, d’une stratégie donnant à lire une histoire, où le Moi et l’Autre, se complètent et offrent une image faisant partie intégrante du monde, car comme l’explique C. Laurens lors d’une interview en réponse à une question considérant le roman autofictionnel comme nombriliste: “Je répondrais comme Victor Hugo ‘quand je parle de moi, je vous parle de vous’. Parler de son vécu ne veut pas automatiquement dire parler de soi mais de ce qu’on éprouve, ce que l’on pense du monde restreint de la famille ou du monde entier” (Laurens in Koscielniak, 2014).

Cela nous amène à questionner le “je” discoureur, signe de narcissisme, présent dans notre corpus sur le rapport de l’“autofictionnaliste avec le monde et sur les différents sujets universels qui nous tracassent.

Pour y parvenir justement, nous allons, a priori, démontrer que notre roman est une autofiction, et ce en exploitant certains éléments qui favorisent une lecture référentielle en dégageant le pacte autobiographique. Ce contrat donne lieu, de prime abord, à une lecture référentielle attestant de l’authenticité de quelques événements évoqués dans le roman. Toutefois, cette lecture s’abolit progressivement vu la présence remarquable des éléments “fictionnalisés”. Ce qui nous conduit indubitablement à questionner ce “je” qui oscille entre deux espaces différents: réel et fictionnel, en mettant en relief les raisons majeures de ce double ancrage (réel/fictionnel) auquel recourt l’auteure, pour dégager ainsi le pacte autofictionnel.

De plus, sous le couvert de la pratique d’intertextualité, nous essayerons de prouver que le “je” présent dans notre corpus d’étude est “cosmopolite” puisqu’il renvoie effective-

ment à plusieurs autres “je” en raison de thématiques puisées dans la littérature universelle, car étant une auteure postcoloniale et autofictionnaliste, Darrieussecq prouve que: “l’inter-textualité permet d’affirmer l’appartenance des écrivains postcoloniaux à une culture planétaire, dialogique” (Hust-Laboye, 2009: 204).

Notre étude sera donc une lecture analytique et fouillée du roman, basée sur une approche interdisciplinaire.

## **2. *Le Pays est une autofiction***

Qu’est-ce qui pourrait bien attester que notre corpus est autofictionnel ? Selon L. Jenny, l’autofiction: “serait un récit d’apparence autobiographique mais où le pacte autobiographique (qui rappelons-le affirme l’identité de la triade auteur-narrateur-personnage) est faussé par des inexactitudes référentielles” (Jenny, 2003).

Ces inexactitudes référentielles présentes dans notre roman seront examinées par le recours au procédé de “fictionnalisation” proposé par L. Jenny et V. Colonna, procédé permettant de voir comment l’auteure est parvenue à opérer un travail de transformation d’un vécu-vrai en un vécu-fictif.

Compte-tenu de la définition que L. Jenny a donnée de l’autofiction, et afin de dégager “le pacte autofictionnel” qui “se doit d’être contradictoire” (Lecarme, 1992: 242), nous allons démontrer la présence simultanée dans le roman étudié du pacte autobiographique et du pacte romanesque, ce dernier qui s’authentifie grâce à l’indication générique “roman”, mentionnée sur la page de couverture ou dans la quatrième de couverture du roman, et la “fictionnalisation” de l’histoire du personnage-narrateur.

### **2.1. *Narration à la première personne***

L’amour de la patrie et de la famille a transformé le roman de M. Darrieussecq en une fresque romanesque décrivant la tristesse d’une femme qui aspire à renouer paisiblement avec sa famille et ses origines.

La mise en évidence de ce va-et-vient entre les douleurs intérieures accablantes du vécu propre et les circonstances extérieures pesantes du désir commun du dévoilement exige un porte-parole digne de partager avec la romancière la pesanteur des souvenirs dans l’espoir de vivre des jours meilleurs.

Dans *Le Pays* de M. Darrieussecq, le “je” présent dans la trame narrative renvoie à la narratrice qui est également le personnage central du roman. Il s’agit d’une narratrice “autodiégétique” tel que l’explique G. Genette car la narratrice et la romancière possèdent le même patronyme: “Je m’appelle Marie Rivière, je conduis mon auto, je suis la femme de Diego et la sœur de Pablo” (Darrieussecq, 2005: 133).

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

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

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

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

Dans *Le Pays* (*Ibid.*) la narration est donc double car il y a, d'une part, des chapitres où la narratrice personnage-principal prend intégralement la parole. Et de l'autre, des passages où le double de la romancière, son alter-égo, intervient pour ajouter quelques détails oubliés ou sciemment omis par le "je".

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

Parler de soi à la troisième personne peut impliquer soit un immense orgueil [...], soit une certaine forme d'humilité [...] Dans les deux cas le narrateur assume vis-à-vis du personnage qu'il a été soit la distance du regard de l'histoire, soit celle du regard de Dieu, c'est-à-dire de l'éternité, et introduit dans son récit une transcendance à laquelle, en dernier ressort, il s'identifie (Lejeune, 1975: 16).

La présence dans la diégèse de deux pronoms narratifs (Je, Il/ Elle) laisse donc voir le déchirement de la narratrice entre des forces duelles: l'orgueil et l'humilité, l'omniscience et l'ignorance. Ce qui démontre que l'auteure tente d'inscrire son roman dans

cette optique de contradiction qui caractérise le pacte autofictionnel qui est tributaire de son Moi exalté.

## 2.2. *Quelques convergences et/ou divergences*

Pour cerner de plus près la notion de narrateur autodiégétique, nous aurons obligatoirement besoin de dégager les convergences et les divergences majeures entre la vie réelle de la romancière et la vie fictionnelle de la narratrice, sur fond desquelles s'établira une certaine forme de comparaison étant donné que:

L'auteur d'autofiction écrit sous son propre nom mais joue avec l'idée de sincérité, affirme des paradoxes, détruit l'idée de vraisemblance: son but n'est pas qu'on le croie, il est ailleurs, dans le renouvellement des codes littéraires et en particulier ceux de l'autobiographie (Darrieussecq, 2007: 4).

La première ressemblance/dissemblance est le nom du personnage principal, Marie Rivière. Nous remarquons que la romancière a attribué uniquement son prénom à l'héroïne de son roman. Marie Rivière ne peut être que partiellement Marie Darrieussecq. Au cours de la lecture du roman, nous trouvons une explication au choix du patronyme fictionnel choisi: "La vie est une rivière" (Darrieussecq, 2005: 136).

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

Une question majeure s'impose: pourquoi la romancière n'a-t-elle pas donné son patronyme intégral à l'héroïne de l'histoire? Est-ce pour assouvir ce désir de susciter la curiosité du lecteur, donc de l'entraîner dans la recherche de la réalité de cette convergence/divergence? Ou parce que, comme l'énonce P. Gasparini: "le nom de famille offre, semble-t-il, moins d'attrait et plasticité que le prénom aux auteurs de romans autobiographiques" (Gasparini, 2004: 36).

En effet, la romancière procède à la "fictionnalisation" du nom en proposant le synonyme de son nom Darrieussecq car comme elle l'explique elle-même: "Le personnage s'appelle Marie Rivière, qui est un jeu de mot tout bête sur mon nom – 'Darrieu' veut dire 'de la rivière'" (Darrieussecq, 2010: 69).

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

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

Tous ces noms 'seconds' peuvent alors être utilisés comme des substituts onomastiques (des synonymes au sens large) du nom d'auteur habituel pour se fictionnaliser [...] mais ils permettent d'établir une équivalence à défaut d'une identité, entre un écrivain et un personnage (Colonna, 1989: 65).

En effet, son recours à la langue française pour traduire son vrai nom provenant de la langue basque, appelée dans le roman étudié, "la langue yuaonguie ou la vieille langue" laisse voir cette relation étroite entre les langues, relation qui donne lieu à une certaine créativité lexicale.

De plus, le métier de l'écriture et la citation du titre du roman dans la trame narrative renforcent la ressemblance notée entre l'auteure et la narratrice: "Je contemplai ce flacon qui contenait mon livre et j'écrivais le titre sur la couverture du cahier: *Le Pays*" (Darrieussecq, 2005: 67).

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

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

Le choix de la fiction n'est pas gratuit: pour faire sa place 'à coup sûr' dans le champ littéraire, en toute rigueur générique aristotélicienne, l'autobiographie n'a pour solution que l'autofiction. Puisque l'autobiographie est trop sujette à caution et à condition, et puis l'autofiction est littérature, faisons entrer l'autobiographie dans le champ de la fiction: coup de force 'ontologique' qui assure par essence une place à mon livre dans la littérature. Aristoteles dixit. (Darrieussecq, 1996: 372-373).

L'autofiction serait, selon M. Darrieussecq, d'une grande importance à l'autobiographie car elle est un genre qui relate le vécu-vrai de l'auteur sans jamais ôter à la fiction son pouvoir de rendre compte de l'esprit créatif de l'auteur. Dans son article "l'autofiction un genre pas sérieux", M. Darrieussecq a exploité la présence dans le roman autofictionnel de deux pactes contradictoires, en l'occurrence autobiographique et romanesque, pour démontrer que l'autofiction appartient aux écrits littéraires; cet article se veut donc une réponse pertinente aux travaux menés par G. Genette dans son œuvre *Fiction et diction*. (Genette, 1991).

Ce faisant, il est à dire que le pacte autobiographique fondé sur la triade nominale: auteur = narrateur = personnage principal et la narration à la première personne est présent dans ce roman. En effet, M. Darrieussecq dans *Le Pays* a investi la valeur sémantique du nom

pour “fictionnaliser” et codifier son identité et en même temps pour accorder à la protagoniste son propre nom.

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

Elle avait fait de la psychologie jusque vers vingt-cinq ans, ensuite elle avait fait une psychanalyse, publié des livres et trouvé un mari. Après toutes ces années de psychologie, passées à tout expliquer par la psychologie [...] Elle apprit à tuer du revers de la main, acheva son analyse, eut quelques amants agréables et rencontrera Diego au comptoir d’un bistrot (Darrieussecq, 2005: 107).

Cette relation entre la psychanalyse et l’écriture s’est exprimée davantage par le truchement du travail d’introspection et d’auto-analyse que nous trouvons dans ce roman.

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

Marie Rivière a également écrit un roman où le personnage principal se métamorphose en cochon, tout comme dans *Truisme* (Darrieussecq, 1996): “Pourquoi un cochon, dans votre premier roman?” (Darrieussecq, 2005: 52).

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

Marie Rivière, tout comme la romancière, partage sa vie avec ses deux enfants, Tiot et Epiphanie: “Moi, Marie Rivière, pleine d’Epiphanie Herzl, je me déplaçais comme un bateau, proue en avant, en équilibre latéral” (*Ibid.*: 220).

Les rapports familiaux et sociaux ainsi que la présence de plusieurs éléments qui relèvent du vécu-vrai de la romancière et qui sont liés à l’état civil sont des “opérateurs d’identification” très importants.

Dans une interview consacrée exclusivement à son roman *Le Pays*, M. Darrieussecq déclare que le pays dans lequel se déroulent les événements de son histoire n’est qu’un lieu imaginaire: “Dans mon roman, il s’agit d’un pays imaginaire, le ‘Pays yuoanguï’” (Darrieussecq, 2010).

M. Darrieussecq inscrit donc l’histoire de son roman, où plusieurs événements re-

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

La présence de la mention générique "roman" sur la page de couverture du roman atteste de son aspect fictionnel et est, selon P. Lejeune, l'équivalent du pacte romanesque qu'il définit ainsi: "symétriquement au pacte autobiographique, on pourrait poser le pacte romanesque, [...] attestation de fictivité (c'est en général le sous-titre roman qui remplit aujourd'hui cette fonction sur la couverture [...])" (Lejeune, 1975: 27).

M. Darrieussecq laisse le soin à l'éditeur de son roman d'inscrire la mention générique "roman" à l'endroit qu'il juge le plus approprié. Sur la quatrième de couverture, s'énonce donc le genre du roman *Le Pays*: "c'est un roman d'amour, et des cartes postales. Mais est-ce que ça existe, un pays sans Etat?" (Darrieussecq, 2005: quatrième de couverture)

*Le Pays* est le double de son pays d'origine, double qui ressemble au pays basque mais qui lui est différent à cause de la fictionnalisation de l'histoire du roman et de la modification de certains lieux. En réponse à une question visant à comparer le "Pays yuoanguï" à Euskal Herria, M. Darrieussecq explique: "après avoir lu mon roman, j'ai des amis qui m'ont dit que cela ne ressemblait pas du tout au Pays Basque. C'est exactement ce qu'on appelle l'inquiétante étrangeté, cela y ressemble tout en étant différent" (Darrieussecq, 2010).

Darrieussecq a donc réuni dans son roman deux pactes contradictoires, en l'occurrence autobiographique et romanesque, tout en gardant la même identité nominale et donne à lire un pacte autofictionnel, chose qui permet d'affirmer que *Le Pays* (Darrieussecq, 2005) est une autofiction.

### 3. Emprunts/empreintes livresques: les autres en moi

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

Un des traits typiques de l'autofiction est l'intertextualité. Embryonnaire dans le discours théorique de Doubrovsky, la réflexion sur l'intertextualité semble plus pressante dans l'autofiction que dans d'autres genres modernes et postmodernes et se retrouve à maintes reprises identifiée dans les corpus d'ouvrages appelés autofictionnels par la critique littéraire contemporaine ou encore l'auteur même (Grell, mai 2009).

Cette "nécessité pressante" de questionner l'intertextualité "autofictionnelle" nous conduit à l'inscrire dans son rapport avec le Moi puisque l'autofictionnaliste fait de son Moi



et de sa vie, en investissant la fiction, la première étape pour réaliser le pacte dichotomique, dit autofictionnel.

Faire comme l'Autre (ici les écrivains de prédilection) n'est qu'une manière de se réinventer à l'écoute d'autres voix/voies car le Moi se manifeste à travers chaque élément intertextuel investi dans la trame narrative ponctuant un souvenir marquant.

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

Ces indices qui transparaissent *id libitum* dans le roman sont loin d'être sporadiques étant donné qu'ils attestent de l'impossibilité de rompre le lien fort avec le passé. Ce rapport intertextuel non négligeable qu'entretient l'auteure-narratrice avec les autres écrivains se laisse voir quand elle dresse et organise soigneusement les livres qu'elle considère utiles et cruciaux pour assurer une certaine pérennité de sa vie littéraire et sociale: "Je faisais des cartons de livres, c'était plutôt de mon ressort les livres [...]. Dix jours pour faire les A et les B, je n'en étais qu'à C et il restait dix jours. Canetti, Masse et Puissance, le lion rugit et l'antilope détale, l'ordre de fuir est donc la première injonction" (Darrieussecq, 2005: 32).

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

Les enfants ne prêtent pas attention aux noms des écrivains, puisque personne n'écrit les histoires. Elles naissent et se diffusent hors d'un fond commun ; si quelqu'un les invente, c'est un être virtuel, un ordinateur sans lieu compilant pour l'éternité les mêmes données: Ulysse et son voyage, Roland et son agonie, la princesse de Clèves et son amour.

Elle lisait, petite, un classique de la littérature fantastique, un recueil de nouvelles, peut-être Lovecraft, peut-être Brad-bury. (*Ibid.*, 57-58).

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

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

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

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

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

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

Nous notons que le "tout" exclusivement consacré à deux auteurs incontournables: L. Carroll et F. Céline ne peut être aléatoire dans la mesure où la narratrice affirme à mots couverts, grâce à ce clin d'œil, que les auteurs précités, dont la présence est questionnable, sont ceux qui ont marqué le plus son parcours littéraire. Nous nous baserons sur cette remarque afin de prospecter les indices décrivant la nature du lien entre l'hypertexte qui est le roman *Le Pays* et les hypotextes qui y sont présents. Nous estimons que cette mise en valeur de ces deux auteurs nous permet de focaliser notre analyse intertextuelle sur leurs romans-phares: *Alice au pays des merveilles* (Carroll, 1865), *Voyage au bout de la nuit* (Céline, 1952), ce dernier se donne à lire comme une fresque romanesque traversée par un mélange de niveaux de langue et de thématiques dénonçant la déshumanisation, et ce en investissant les deux procédés de dérivation à savoir "imitation/transformation."

En effet, la détection des différents liens intertextuels/hypertextuels est du ressort du lecteur initié qui est conscient qu': "il n'y a de la littérature que parce qu'il y a déjà de la littérature, [que] le désir de la littérature, c'est d'être littérature, en bref et aradoxalement [que] écrire c'est réécrire" (Tiphaine, 2005: 54-55).

La présence du nom de l'auteur dans le texte est un gage, on le conçoit, de son in-

fluence sur la forme ainsi que sur le sens de l'histoire du roman. Comme dans *Naissance des fantômes* (Darrieussecq, 1998).

M. Darrieussecq a inséré une phrase de L. Carroll sans l'annoncer explicitement au lecteur mais l'inscription de son nom en exergue prépare le lecteur à la présence éventuelle de cet auteur dans le corps du roman. D'ailleurs, M. Darrieussecq déclare: "Dans *Naissance des fantômes*, après avoir cité en exergue une phrase de Lewis Carroll, je l'ai réintroduit dans le texte en un clin d'œil" (Darrieussecq, 2010: 13) Ce sont ces clins d'œil qui nous importent dans notre analyse puisqu'ils reflètent l'effort fourni par l'auteure pour réaliser ces relations intertextuelles.

L'investissement de la pratique intertextuelle, par le biais des procédés d'imitation et de dérivation qui marquent l'intertextualité, permet de mettre en valeur les efforts de l'auto-fictionnaliste dans l'édification de ce "monde de possibles" car comme l'explique à juste titre M. Darrieussecq: "la réécriture intertextuelle est une façon de rattraper l'Histoire volée et de refuser 'l'esclavage littéraire'" (Darrieussecq, 2010: 164).

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

Compte tenu des travaux de G. Genette fondés essentiellement sur les procédés d'imitation et de transformation au sein du texte littéraire, nous constatons que, grâce au roman-phare de L. Carroll *Alice au Pays des merveilles* (Carroll, 1865, 2014), M. Darrieussecq s'est inspirée manifestement de la réflexion carrollienne pour écrire son roman *Le Pays*. Grâce à la langue yuoanguie dont le lecteur potentiel ignore les origines puisque cette appellation n'existe pas, l'auteure-narratrice invente un pays des merveilles et épate ainsi son fils Tiot qui n'est habitué qu'à la langue française. En effet, la figure enfantine qui constitue la pierre angulaire du roman-phare de L. Carroll est de même présente dans *Le Pays* à travers Tiot, le fils de la narratrice. Tiot découvre le pays de sa mère avec beaucoup d'enthousiasme et d'étonnement; il fréquente a priori les lieux ensuite il découvre de très près la langue dite vieille qu'il trouve d'abord divertissante et après quelque temps hermétique. Le parcours de Tiot au sein du pays est similaire à celui d'*Alice au pays des merveilles* en ce sens que son premier contact avec le Pays est pour lui l'occasion de l'exploration d'un nouvel univers linguistique: "l'hôtesse distribue des chocolats de la Compagne Aérienne Yuoanguie. Tiot est content. Il dit: 'c'est beau' en montrant son bonbon. C'est la première fois qu'il fait une phrase" (Darrieussecq, 2005: 41)

Les premiers mots que prononce Tiot sont l'expression d'un instant de plaisir et de

stupeur qui accompagnent son insertion dans un pays mystérieux reflétant une splendeur autre que celle de Paris et qui a incité le garçon à: “[essayer] sa phrase au monde” (*Ibid.*: 42) comme expression de son intégration à ce nouveau monde.

La vie scolaire a permis à Tiot de faire un pas de géant dans le Pays en apprenant à bon escient la vieille langue: “elle déposait Tiot à l’école. La maîtresse leur disait bonjour en vieille langue. Tiot s’engouffrait dans la classe et attrapait des pinceaux, se mettait de bon coeur à l’ouvrage” (*Ibid.*: 69).

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

Par ailleurs, la référence de M. Darrieussecq au roman-phare de L. Carroll *Alice au pays des merveilles* (1865, 2014), dont l’histoire est marquée par les aventures de la petite fille Alice, est appuyée par l’importance capitale qu’elle a accordée à la figure de la fille dans son roman *Le Pays*, importance qui se laisse voir en mettant sur le même pied d’égalité le souhait de l’auteure-narratrice d’avoir une fille et le désir du mari d’identifier l’assassin de Kennedy:

‘Et si c’est un garçon?’ demandait mon mari. Il voyait d’un œil inquiet une telle activité chez une femme enceinte. Ce serait une fille. Le choix du roi. [...] Je demandais à mon mari:

– Si tu trouvais une lampe avec un génie, quels vœux ferais-tu?

– Je voudrais savoir qui a assassiné Kennedy.

– [...]

J’encollais et je posais et puis je brossais vers le bas. Moi, je voulais une fille. De toute façon j’exigeais du génie qu’à l’avenir –c’était mon vœux– tous mes vœux se réalisent. (*Ibid.*: 94).

La comparaison de ce simple souhait maternel à une question occupant le monde entier, depuis l’assassinat de Kennedy, atteste de l’importance de la présence dans l’espace narratif du roman de ce personnage fille, qui naîtra au pays, et renforce ainsi le lien entre *Alice au pays des merveilles* (Carroll, 1865, 2014) et *Le Pays* (Darrieussecq, 2007), en assimilant le vécu-futur de la fille de la narratrice, “Epiphanie, au sein du pays yuoanguie aux aventures du passé d’Alice au sein du pays des merveilles.”

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

tion du pays Basque; il s'agit donc d'un pays imaginaire et fantastique qu'elle définit comme suit:

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

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

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

L'imitation de L. Carroll se donne à lire également au travers de la notion de métamorphose qui est le thème central d'*Alice au pays des merveilles*. Rappelons-le que Truisme (Darrieussecq, 1996) a valu à M. Darrieussecq une renommée mondiale grâce à la thématique de la métamorphose; c'est un récit qui relate les péripéties de la transformation d'une vendeuse de parfums en truie. Cette métamorphose cache dans ses plis une satire ardue de la société contemporaine qui ressemble dans sa cruauté au monde animal à cause de l'injustice. L'auteure-narratrice fait allusion dans *Le Pays* à son roman *Truisme* pour donner quelques explications liées aux femmes enceintes, explications d'une coloration plutôt satirique. En effet, l'auteure-narratrice insère dans le texte un extrait mis entre guillemets pour préciser que les propos qu'il contient ne sont pas de sa responsabilité. Elle imagine un fantôme qui la visite pour lui dire:

Prenez les truites, continuait mon visiteur. Elles changent de sexe. Toutes ces femmes qui prennent la pilule. Leur urine coule dans les rivières, aucune station d'épuration ne peut détruire les hormones. Alors les truites deviennent hermaphrodites. Même quand elles réussissent à pondre, leurs alevins sont des mutants. Mais la truite que vous pêchez, vous, que vous mangez, vous ne voyez pas la différence. Or c'est un signe. Nous sommes les truites, nous courons à notre perte. La fin du monde approche. Les signes sont là. Ce sont les morts qui nous font signes. (Darrieussecq, 2005: 127-128).

La notion de métamorphose est chère à M. Darrieussecq, mais ce qui est à préciser est que la romancière s'en sert dans son roman *Le Pays* pour décrire le quotidien d'une femme qui éprouve une difficulté insurmontable à s'intégrer au pays de ses ancêtres à cause de son handicap linguistique. En effet, une série de changements se produit dès l'arrivée de Marie au pays, à commencer par le comportement langagier de son petit fils Tiot qui assimile très rapidement la vieille langue grâce à l'école où cette langue s'enseigne, Tiot réussit sa métamorphose: il passe du statut de concitoyen français qui parle et comprend le français à celui de naturalisé yuoanguï grâce à l'apprentissage de la langue officielle du pays: "Tout nouvel élément n'était qu'une donnée à stocker et à organiser. Et la berceuse des provinces perdues, 'Orléans, Beaugency, Notre Dame de Cléry' lui était une langue étrangère ni plus ni moins que les berceuses du pays" (*Ibid.*: 122).

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

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

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

En effet, la famille de Diego Herzel qui se composait de trois personnes à Paris, se transforme au pays et devient une famille de quatre membres dès l'arrivée d'Epiphanie. Il paraît qu'au Pays tout est soumis à la métamorphose: le corps, l'identité et surtout la langue, la langue qui a enfermé Marie dans la solitude et le silence à cause de son incapacité d'utiliser correctement la vieille langue.

A l'instar de la petite fille *Alice au pays des merveilles* dont le sort demeure vague à cause des différentes métamorphoses qu'elle subit, Marie vit une double métamorphose: linguistique et physique, à son arrivée au Pays car c'est là où elle découvrira qu'elle est enceinte.

Son corps subit donc une série de changements physiologiques qui affectent aussi son moral: “ça m’était un peu égal. Je savais que j’étais enceinte, et que pour un certain temps, la culture et les combats, ça m’exciterait moins” (Darrieussecq, 2005: 60).

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

Pourtant je voulais travailler, oui, travailler au pays” (*Ibid.*: 74). D’une aventure à l’autre dans le roman de L. Carroll, se dessine le fil Ariane de l’odyssée chimérique qu’Alice vit en côtoyant les animaux. De même, M. Darrieussecq exploite la notion de la métamorphose afin d’expliquer au lecteur comment le temps sert de catalyseur à changer la valeur des lieux et à aliéner les mentalités au point d’anéantir la pensée humaine.

L’influence de L. Carroll sur M. Darrieussecq se constate également par le biais des mots et expressions qui parsèment le roman *Le Pays* (2005) étant donné que la langue de l’écriture de L. Carroll est principalement l’anglais. Nous précisons que ces énoncés écrits en langue anglaise sont mis en caractère italique, caractère par lequel l’auteure-narratrice marque la transition de la langue française à la langue anglaise: “Les neurones de mon petit frère s’emploient à mettre à jour des fiches de who’s who” (*Ibid.*: 27).

“Une chanson dans la tête Clouds are sliding fast these days” (p. 33).

“Everybody knows the moon is made of cheese” (p. 36).

“Etait-ce seulement un happening de potache [...]” (p. 60).

“Je revins à moi, let’s call it a day, une bonne journée de travail derrière moi” (p. 68).

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

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

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

“Rapports de texte à texte en tant qu’ensembles structurés” (Jenny in Gignoux, octobre 2016) et non pas une intertextualité qu’il qualifie de faible: “chaque fois qu’il y a emprunt

d'une unité textuelle abstraite de son contexte et insérée telle quelle dans un nouveau syntagme textuel, à titre d'élément paradigmatique" (*Ibid.*)

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

De même, M. Darrieussecq cite furtivement Louis Ferdinand de Céline sans se limiter à l'un de ses romans. La citation du nom de cet auteur dans l'espace narratif du roman prépare le lecteur à la possibilité de la présence de ses textes ou pensées dans *Le Pays* dans la mesure où la mise en œuvre des relations intertextuelles ne se fait pas seulement dans le dessein de: "prouver le contact entre l'auteur et ses prédécesseurs. [Car] Il suffit pour qu'il y ait inter-texte que le lecteur fasse nécessairement le rapprochement entre l'auteur et ses prédécesseurs" (Riffaterre, 1997:131)

En tant que lectrice, nous constatons une certaine corrélation entre *Le Pays* et *Voyage au bout de la nuit* (Céline, 1952) grâce à la notion de voyage qui marque les deux romans. En effet, *Voyage au bout de la nuit* est une randonnée nocturne accomplie dans le flou et le désordre; c'est un voyage unique en son genre car il transforme le vécu quotidien du protagoniste acculé à une forme d'errance désespérée.

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

Mon départ tenait de la désertion. Mais pourquoi aurais-je dû l'emmener? Pourquoi serait-il rentré, lui, dans ce pays? Mon projet était flou, pourtant j'étais déterminé. Mon projet ressemblait à ce que je vois des livres avant de les écrire: une forme colorée, un climat, une lumière, pour ainsi dire un lieu [...] (Darrieussecq, 2005: 20).

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



J'aurais voulu avoir le temps d'expliquer tout ça à mon grand-père. Pourquoi mon grand-père? C'est une histoire de fous. Mon grand-père ne lisait jamais, sauf un seul livre qui était sa Bible : *Voyage au bout de la nuit*. Pas un mauvais choix. Il a voulu tout à coup, gentiment, s'intéresser à mes lectures d'adolescente (Darrieussecq, 2015).

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

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

Mon grand-père n'a pas fini le livre [hommes infâmes]. Il m'a téléphoné pour me dire qu'il ne me comprenait pas. Je sentais à sa voix qu'il essayait de rester calme. Je l'ai admiré pour ça. Et jusqu'à sa mort, nous n'avons pas réussi à nous parler à nouveau. A cause d'un livre. D'un livre de Guibert. (Darrieussecq, 2015).

Le désaccord de l'auteure avec son grand-père à cause de l'incapacité de ce dernier à saisir la nouveauté et la particularité qui caractérisent l'écriture de H. Guibert notamment dans son roman, *Vous m'avez formé des fantômes* (Guibert, 1987), ressemble, on le conçoit, à la remise en question par certains critiques littéraires de l'écriture postmoderne transgressant les canons de l'écriture:

Force performative de la littérature. Force de scission, de silence. De l'évocation rousseauiste, de la signification du livre, du style, de la puissance des phrases, mon grand-père n'a rien vu, ou rien voulu voir. Il n'était pas taillé pour ça. Il n'était pas lettré pour ça. Il était à la fin de sa vie et l'explication de texte était impossible, l'explication entre l'adolescente et le vieil homme. J'aurais voulu, pourtant. Acte manqué. Echec. Mais un long malentendu était levé, avec la dureté de Guibert. J'étais partie ailleurs, dans les livres, dans l'écriture. Dans la trahison, loin des familles. (Darrieussecq, 2015).

Cette relation intertextuelle que M. Darrieussecq nous donne à lire dans son roman *Le Pays* est une affirmation que la nouvelle génération à laquelle elle appartient est ouverte sur

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

Tout comme Ferdinand Bardamu, Marie Rivière, l'auteure-narratrice du roman *Le Pays*, sombre dans le chaos en décrivant méticuleusement, à la manière des naturalistes, le quotidien d'une femme souffrant d'un exil linguistique obligatoire et géographique volontaire. Il s'agit en quelque sorte d'un voyage au bout de la vieille langue. A vrai dire, M. Darrieussecq n'a exprimé explicitement sa relation avec L.F. Céline qu'à travers la citation de son nom mais sans s'attarder sur d'autres détails liés à son écriture ou à des fragments de ses romans. Or elle a investi, par ailleurs, la pratique de "l'imitation afin de donner naissance à un hypertexte (*Le Pays*) inspiré de *Voyage au bout de la nuit* (hypotexte). À ce propos Genette précise que: "J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte: nous dirons imitation.» (Genette, 1982: 16).

En effet, la présence du nom de Céline dans *Le Pays* atteste en filigrane, qu'en dépit de toutes les similitudes entre le vécu de la romancière et celui de la narratrice, l'objectif de l'écriture de ce roman est loin de se réduire en de simples réminiscences couchées sur papier et traduites par les mots, dans la mesure où la romancière a imité un écrivain universel qui traite de l'errance en tant que thème principal traduisant l'instabilité de l'être humain et sa volonté d'aller à la rencontre d'autres personnes aptes à accepter la différence et prêtes aussi à l'aider à changer le monde et ériger le mal en bien.

La thématique de l'errance et de départ qui constitue la pierre angulaire de *Voyage au bout de la nuit* (Céline, op-cit) l'est également dans *Le Pays*. Les propos de l'auteure-narratrice le confirment: "Ma situation sur la planète m'échappait." "Où suis-je?": le lieu commun des évanouis. On a un corps et il faut bien le poser quelque part, et s'en extraire, par moments" (Darrieussecq, 2005: 52).

Et elle ajoute aussi que l'idée de retourner au pays était pour elle une source incontestable d'inquiétude mais le temps a pu faire évoluer sa conception des choses: "Adolescente, je me disais que revenir ici serait un enterrement. Que je reconnaîtrais ce pays comme un corps à la morgue. Maintenant il me semble que c'est l'inverse: pour assouvir le désir géo-

graphique je ne peux qu’habiter, habiter ici sans relâche. Diego, il a fallu que je l’épouse.” (*Ibid.*: 43)

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

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

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

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

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

La mise en relief de l’impact de L. F. Céline sur M. Darrieussecq nous permet d’affirmer que lorsque l’être humain est en errance: “le moi est un vaisseau spatial, capable de relier des univers, de rabattre les unes sur les autres des galaxies lointaines [...]” (*Ibid.*: 49), “Moi” qui mène, en plein voyage existentiel, sa quête de cet Autre ayant une culture différente de la sienne pour atteindre sa plénitude.

#### **4. Altruisme & narcissique : je autofictionnel**

Selon nous, cependant, le pronom personnel “je” qui guide la trame narrative s’est métamorphosé, tour à tour, en un “je” provocateur et prometteur. Il est provocateur car il domine remarquablement les autres pronoms personnels pour promouvoir un texte à voie/voix unique, en reflétant un regard à part qui laisse voir manifestement une certaine forme du culte du Moi faisant de l’autofiction une écriture qui favorise un narcissisme outrancier. Mais il est, par ailleurs, prometteur étant donné qu’il permet d’examiner l’utilité d’une narration à la première personne par l’entremise de l’étude de la technique du dédoublement que nous développerons plus loin. S. Doubrovsky précise à ce sujet: “les critiques accusent les ‘auto-

fictionneurs'de nombrilisme. Mais, quand ils sont bons, c'est une civilisation qui se joue à travers leur cas personnel" (2015).

Effectivement, chaque manifestation d'une signifiante du Moi est liée à une voix littéraire universelle, à travers les pratiques intertextuelles, et permet d'affirmer que nos auteures entreprennent non pas d'écrire une simple "autobiographie romancée" mais elles tentent de développer leur propres vision du monde sous l'égide d'autres regards plus connus.

Un regard furtif sur la mythologie grecque nous informe que Narcisse, très épris de sa propre image, se contemple dans le lac en faisant abstraction du monde qui l'entoure. Ensorcelé donc par sa propre image qu'il croit seule et unique, Narcisse finira par se noyer. Cette fin tragique traduit symboliquement le sort fatal de ces personnes qui valorisent leur "Moi" au détriment des autres et qui ne considèrent le monde important qu'à travers leur propre regard.

Ce sort funeste lié à la douleur de la perte des êtres chers n'est guère une fatalité, à notre avis, car le "je" marquant notre corpus est en quelque sorte "trionphateur", dans la mesure où il réussit à aider l'auteure à dévoiler une signifiante particulière de son "Moi" et surtout à le renforcer à la fin l'histoire puisque la narratrice aboutit au dénouement du problème évoqué et qui l'intrigue. Marie donne à la fin de son roman une fin ouverte où elle lègue la grande mission de la transmission et l'apprentissage de la vieille langue à sa petite fille Epiphanie née sur le sol yuaongui. Cette fin ouverte et basée sur le vécu vrai de l'auteure se veut une autre chance de vie.

P. Vilain écrit à juste titre: "Ecrire sur soi, c'est ajourner sa propre mort; [...]. Ainsi, le reflet de soi dans le miroir de l'écriture symboliserait l'effort du sujet se réfléchissant et agissant sans relâche, par l'écriture, sur sa représentation contre l'angoisse de mort" (Vilain, 2005: 20).

L'image que reflète l'écriture du moi/soi n'incarne pas un sujet imbu de sa personne mais plutôt un sujet en quête existentielle faisant de sa propre histoire le pivot d'autres histoires qui lui ressemblent. Il va sans dire qu'un sujet qui brosse avec soin le portrait d'un moi désarmé devant ses propres peines est loin d'être représentatif de Narcisse puisque ce dernier ne voulait montrer qu'une image positive et satisfaisante de son moi. Au travers des différentes signifiants du moi, l'autofictionnaliste affirme que le regard extérieur du lecteur est apte à rassembler les débris du miroir qui reflète intégralement l'image de son Moi car: "le problème devient pour le Je de l'écrivain d'arriver à tisser, rassembler les fragments de son Moi brisé, trouver un ordre nouveau à la narration, s'il veut ressaisir sa vie à minima" (Dobrovsky in Forest, 2011: 23)

De plus, nous estimons que l'égoïsme en tant que: "tendance spontanée à comprendre toutes choses par rapport à soi, à ses intérêts, ses désirs, ses façons de penser et de vivre, et agir en conséquence" (Morfaux & Lefran, 2005: 153) ne trouve pas de place dans notre corpus grâce aux pratiques intertextuelles auxquelles recourent les trois auteures. Ces

pratiques montrent que chacune d'elles fait appel à d'autres points de vue pour, soit étayer sa propre pensée soit pour l'infirmier, et elles génèrent un "je" nouveau donnant à lire un roman qui résonne d'une voix plurielle. Dans cet ordre d'idées, P. Vilain écrit:

L'exposition intime dans une construction littéraire, stylisée, simulée par le langage, jouant sur l'effet de vraisemblance et sur les principes de transposition, participe nettement d'une recomposition toute littéraire du moi et contredit l'exhibition anarchique, gratuite, présente dans un journal intime normalement destiné à ne pas être publié (2005).

Ce nouveau "je" occupe une place cruciale dans chaque roman car il ne participe pas d'un Moi fragile voulant attirer vaniteusement le regard de l'Autre sur soi, mais il laisse entendre plutôt la voix d'un Moi tendant à parler de l'Autre par le truchement de son propre miroir, en l'occurrence l'écriture, parce que: "le Je qui écrit n'est pas le même que celui qui est écrit" (Laurens in Forest, 2011: 139).

M. Darrieussecq, quant à elle, revisite la notion de l'écriture en tant que catalyseur efficace permettant au "Moi" de partager avec l'Autre, l'étranger en soi et l'étranger à sa culture, grâce à la lecture ses propres peines pour comprendre le monde environnant. En effet, l'écriture assure à l'écrivain une autre existence puisqu'il puise dans ses lectures antérieures pour saisir son propre Moi et ouvrir la réflexion à de nouvelles perspectives sur des sujets qui concernent, non seulement l'écrivain, mais aussi d'autres personnes. M. Darrieussecq étudie l'exil géographique ressenti par les personnages de l'histoire relatée à travers l'exil mental en l'illustrant par le roman *Le Pays* qu'elle a écrit pour dresser un portrait conforme à la vie imaginée au sein du pays yuoanguï. Cet exil constitue pour elle un trait d'union entre les écrivains affirmant l'éternelle relation de complémentarité entre la lecture et l'écriture:

Elle voyait *Le Pays*, ses modules, sa structure; les fils se tendaient. Une chose mentale capable de dire un lieu, et susceptible de faire tourner un monde. La personne de l'écriture n'était pas une personne; la voix, si elle advenait, n'était enregistrée par aucun état civil. Dans la chambre d'échos qu'était l'absence à soi-même, l'écriture trouvait sa résonance; la relecture servait à égaliser les humeurs des phrases, à les débarrasser de l'écrivain; la publication, à l'arracher de là s'il y restait encore (Darrieussecq, 2005: 98).

M. Darrieussecq déclare implicitement que "le je qui écrit n'est pas le j'écris" pour affirmer que le "je" ne s'occupe pas seulement de la vie intérieure de l'auteur étant donné qu'il s'interroge aussi sur des sujets qui concernent la collectivité.

L'absence de communication avec les habitants du pays, à cause du déficit linguistique dont souffre l'auteure-narratrice, enferme cette dernière dans un mutisme implacable; ce silence exprime la difficulté de la vie en l'absence du premier outil de communication, en l'occurrence: la langue. Dans ce cas de figure, le "je" déambulant dans l'espace narratif du roman et qui renvoie à l'auteure-narratrice n'en donne pas une belle image qui incarne

une personne narcissique car: “l’image est donnée à Narcisse tandis que l’autobiographe se donne sa propre image” (Vilain, 2005: 16-17)

## 5. Conclusion

Ces points faibles de l’héroïne que M. Darrieussecq nous dévoile sont essentiellement liés à un problème récurrent chez de nombreuses personnes. En effet, le portrait qu’elle en brosse décrit non pas une femme déficiente mais il donne plutôt les conséquences de certaines décisions hâtives, à l’instar du départ de Marie qui affirme que: “[son] départ tenait de la désertion” (Darrieussecq, 2005: 20), ce qui laisse voir une femme versatile. De ce fait, le “je”, auquel est partiellement déléguée la narration dans ce roman, est nuancé dans la mesure où il ne se limite pas à relater une obsession intrinsèque à Marie. Le voyage, la perte et le manque de communication peuvent advenir à d’autres personnes, soit dans des circonstances similaires à celles vécues par Marie, soit totalement différentes. Le “je” devient ainsi pluriel.

La situation que vit Marie Rivière au sein du pays ne lui est pas spécifique dans la mesure où toute autre personne confrontée à cette même situation, celle de l’incapacité d’employer une autre langue, pourrait devenir, tout comme elle, étrangère à soi-même ainsi qu’à la société.

Ce faisant, aucune comparaison, on le conçoit, ne serait légitime entre l’image du moi que nous donne “Narcisse” et celle que reflète le texte autofictionnel car Narcisse considère le monde à travers son propre regard, alors que l’autofictionnaliste puise dans la littérature universelle et dans les différentes aires culturelles pour donner une image, aussi brisée soit-elle, de son Moi:

Contrairement à ce qu’affirment encore certains, les œuvres d’autofiction ne sont pas nombrilistes ou narcissiques. Ce sont des œuvres par lesquelles des histoires individuelles s’inscrivent dans l’Histoire. Personnellement, je ne peux pas m’analyser sans découvrir à quel point je ne suis que le produit d’une époque. (Dobrovsky in Croma, 2014).

Le roman étudié recèle encore d’autres points forts qui méritent un effort d’approfondissement pour en faire le socle des études ultérieures et importantes permettant de prouver que les écrits de soi ou les romans à la première sont un champ indéfini de rencontres littéraires, culturelles et surtout intellectuelles.

## Références bibliographiques

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

CELINE, Louis-Ferdinand. 1952. *Voyage au bout de la nuit*. Paris, Gallimard.

CHEMAMA, Roland & Bernard Vandermersch. 2005. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris, Larousse.

COLONNA, Vincent. 1989. *L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. Paris, EHESS.

CROM, Nathalie. 2014. *Serge Doubrovsky, inventeur de l'autofiction: "Un individu, ce n'est pas que beau à voir"* [consulté le 21 mars 2019] <<http://www.telerama.fr/livre/serge-doubrovsky-inventeur-de-l-autofiction-un-individu-ce-n-est-pas-que-beau-a-voir,116117.php>>

DARRIEUSSECQ, Marie. 2007. "Je est un autre" in *Écrire l'histoire d'une vie*. Rome, edizioni Spartaco. 2007, 1-11.

DARRIEUSSECQ, Marie. 1996. "L'autofiction, un genre pas sérieux" in *Poétique*, n°107, 369-380.

DARRIEUSSECQ, Marie. 2015. "Le fantôme Guibert" [consulté le 17 avril 19] <<http://www.herveguibert.net/#!marie-darrieussecq/cns9>>.

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

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

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

DARRIEUSSECQ, Marie. 1996. *Truisme*. Paris, P.O.L.

DOUBROVSKY, Serge. 2011. "C'est fini" (sous la direction de Philippe Forest). *La Nouvelle Revue Française, Je & Moi*. Paris, Gallimard, n° 598, 21-30.

DOUBROVSKY, Serge. 2011. "Écrire sur soi, c'est écrire sur les autres" [consulté le 19 avril.2019] <[http://www.lepoint.fr/grands-entretiens/serge-doubrovsky-ecrire-sur-soi-c-est-ecrire-sur-les-autres-22-02-2011-1298292\\_326.php](http://www.lepoint.fr/grands-entretiens/serge-doubrovsky-ecrire-sur-soi-c-est-ecrire-sur-les-autres-22-02-2011-1298292_326.php)>.

FOREST, Philippe. 2001. *Le roman*. Le Je. Nantes, Pleins Feux.

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

GENETTE, Genette. 1982. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris, Seuil.

GENETTE, Genette. 1991. *Fiction et diction*. Paris, Seuil.

GIGNOUX, Anne-Claire. 2016. "De l'intertextualité à la réécriture" [consulté le 06 octobre 2018] <<http://narratologie.revues.org/329?lang=en#bodyftn11>>.

GRELL, Isabelle. 2009. "L'aventure du genre littéraire de l'autofiction : de la théorie doubrovskienne à la littérature féminine du XXIème siècle" [consulté le 28 février 2019] <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2009/02/02/Amelie-Nothomb-Calixthe-Beyala-et-Nina-Bourauoi>>.

GUIBERT, Hervé. 1987. *Vous m'avez fait former des fantômes*. Paris, Gallimard.

HUST-LABOYE, Carmen. 2009. *La Diaspora coloniale en France: Différence et diversité*. Limoges, Presse universitaire de Limoges.

JENNY, Laurent. 2003. "Méthodes et problèmes. L'Autofiction". Paris [consulté le 10 décembre 2018] <<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintiger.html#afsommar>>

KAPRIELIAN, Nelly. 2013. "Écrire, écrire, pourquoi? Entretien Marie Darrieussecq". [S.I.] : Édition Ebooks libres et gratuits [consulté le 14 mars 2019] <<http://books.openedition.org/bibpompidou/1136?lang=fr>>

KOSCIELNIAK, Annick. 2014. "L'écrivain Camille LAURENS, prix Fémina, rencontre ses lecteurs samedi à Portiragnes" [consulté le 22 mars 2019] <<http://www.midilibre.fr/2014/05/16/camille-laurens-j-ecris-ma-vie-en-la-romancant,861596.php>>

LAURENS, Camille. 2011. "Dialogue entre nous" (sous la direction de Philippe Forest). *La Nouvelle Revue Française*, Je & Moi. Paris, Gallimard, 2011, n° 598, 134-142.

LECARME, Jacques. 1992. "L'autofiction: un mauvais genre?" in DOUBROVSKY, Serge & al., *Autofiction & Cie* (Colloque de Nanterre). Paris, RITM, 240-262.

LEJEUNE, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil.

MORFAUX, Louis-Marie & JEAN Lefranc. 2005. *Nouveau vocabulaire de la philosophie et des sciences sociales*. Paris, Armand Colin.

PIERRE, Thomas. 2010. "Marie Darrieussecq. Écrivain: *Le Pays* est un livre très utopiste qui imagine une planète faite de petits pays" [consulté le 20 mars 2018]. <<http://www.euskonews.eus/0549zbnk/gaia54903fr.html>>

RIFFATERRE, Michael. 1979. "Sémiotique intertextuelle: l'interprétant" in *Revue d'esthétique*, n° 1-2, 130-138.

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

VILAIN, Philippe. 2005. *Défense de Narcisse*. Paris, Grasset.