

Qui voit les fantômes ? Analyse du roman *Naissance des fantômes* de Marie Darrieussecq

Judit LIPTÁK-PIKÓ

Après le succès international de son premier roman *Truismes*, publié chez P.O.L en 1996, Marie Darrieussecq s'annonce en 1998 avec un livre hanté par des fantômes, intitulé *Naissance des fantômes*. La thématique des fantômes réapparaît par la suite dans plusieurs de ses romans, par exemple dans *Bref séjour chez les vivants* (POL, 2001), *White* (POL, 2003) ou *Tom est mort* (POL, 2007). Si *Truismes* est encore marqué par une certaine écriture charnelle et sensuelle, les « romans fantômes » nous présentent des histoires plus abstraites et introverties. Dans la présente étude nous nous proposons une analyse psychologique-psychoanalytique de *Naissance des fantômes* et un dépistage des stratégies auctoriales pour créer des espaces intérieurs.

« Mon mari a disparu » : l'incipit du roman est extrêmement fort, annonce dès le début l'événement qui déclenche un processus irréversible de transformations dans le monde psychique de la protagoniste. La femme commence à chercher son mari sans le trouver. Elle tombe alors dans une inquiétude profonde. Tout de même, ce n'est pas la sécurité de son mari qui l'inquiète le plus, mais la cruauté de la solitude dans laquelle elle est tombée tout d'un coup – comportement que nous pourrions juger plutôt d'égoïste. La femme, gagnée par l'angoisse et la panique, commence à percevoir des hallucinations, des visions et enfin des fantômes à l'image de son mari.

Pour décrire les processus psychologiques et psycho-pathologiques que la protagoniste traverse dans le roman, et qui la transforment en une île isolée au sein de la société d'une ville maritime, nous aurons recours aux théories du sujet de Jacques Lacan et de Julia Kristeva. Les deux cherchent à réactualiser dans leurs travaux les idées fondatrices de Sigmund Freud, père de la psychanalyse.

C'est par son système RSI que Jacques Lacan entend décrire les stades du développement de l'enfant. Ce système se compose de trois registres : le Réel, l'Imaginaire et le Symbolique. Le registre du Réel est lié au stade où l'enfant n'est pas encore capable de distinguer les choses, il se considère comme partie intégrante de la mère. C'est dans cet ordre préverbal que résident toutes les pulsions, les choses farouches et incompréhensibles. Au fur et à mesure que l'enfant commence à découvrir le monde extérieur, il finit par se reconnaître – dans le miroir, par exemple, d'où vient la dénomination du « stade du miroir », stade crucial où l'enfant réussit à distinguer lui-même de l'Autre.

Dans le registre de l'Imaginaire, l'enfant conçoit le monde sous forme d'images. Finalement, dans le registre du Symbolique, celui de la langue, l'enfant arrive à verbaliser ses idées. Le Réel et l'Imaginaire semblent céder leur place au Symbolique, mais les trois registres continuent à former un nœud « borroméen » de telle sorte que les éléments constitutifs y restent inextricablement noués, reliés les uns aux autres. Ce serait l'enjeu des analyses d'inspiration psychanalytique de déchiffrer au niveau des textes littéraires ce qui fonde le nœud.

Julia Kristeva resitue la théorie lacanienne dans une perspective littéraire.¹ Elle distingue deux registres dans les textes littéraires : celui du sémiotique et celui du symbolique. La sémiotique implique toute chose préverbale, antérieure à la nomination. Au sémiotique s'associe également la notion de la chora : « innommable, invraisemblable, bâtard, antérieur à la nomination, à l'Un, au père, et, par conséquent, connoté maternel à tel point que "pas même le rang de syllabe" ne lui convient. »² Le sémiotique kristévien peut être identifié en même temps au réel et à l'imaginaire du système de Lacan. Kristeva considère que le langage poétique participe du domaine de l'hétérogène, en ce qu'il ne se laisse pas se ramener au sens et à la signification, car toujours « hétérogène au sens et à la signification ». Le Symbolique, lui, se rattache à la fonction de la signifiante : « [...] en entendant par symbolique, en opposition au sémiotique, cet inéluctable du sens, du signe, de l'objet signifié par la conscience de l'ego transcendantal [...] »³.

Par rapport au sujet classique de la phénoménologie, le « sujet en procès » défini par Kristeva connaît deux moments « thétiques » – c'est-à-dire de coupure – au cours de son développement : le stade du miroir et la castration. Le stade du miroir, tout comme chez Lacan, serait le moment où le sujet réussit à différencier lui-même de l'autre. Le deuxième moment thétique, la castration, marque le moment de la séparation de l'enfant du corps de sa mère. Pour Lacan, la castration est le moment où l'enfant renonce à être le « phallus » de la mère et sort du complexe d'Œdipe. Ce processus va de pair avec un changement, car l'identification n'aura plus lieu selon le paradigme de l'être, mais selon le paradigme de l'avoir : avoir un phallus, c'est-à-dire, avoir un certain pouvoir. Il nous semble que cette théorie du sujet est susceptible de décrire l'évolution que la protagoniste de *Naissance des fantômes* parcourt au long de son histoire.

Que peut alors signifier la figure du mari pour cette femme, à qui, après avoir perdu son époux, le sol se dérobe sous les pas ? La femme, insouciant du monde extérieur (elle ne travaille pas, ne fait plus le ménage), reste blottie

¹ Cf. à ce propos GYIMESI, Tímea, *Szökésvonalak. Diagrammatikus olvasatok Deleuze nyomán*, Budapest, Kijárat kiadó, 2008, p. 83-100.

² KRISTEVA, Julia, « D'une identité l'autre » in *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, pp. 149-172.

³ *Ibid.*, p. 149-172.

dans son monde intérieur d'où elle a du mal à sortir. Une situation semblable, mais virtuelle, à celle de Robinson Crusoe, qui reste seul sur une île déserte après le naufrage : « Voilà que progressivement Robinson s'approche d'une révélation : la perte d'autrui, il l'avait d'abord éprouvé comme un trouble fondamental du monde ; plus rien ne subsistait que l'opposition de la lumière et de la nuit, tout se faisait blessant, le monde avait perdu ses transitions et ses virtualités. »⁴ Dans cette vie conjugale qui durait depuis sept ans, le mari semblait constituer le centre du monde de la femme. C'est la figure du mari qui rendait solide le monde de la femme qui développait un attachement d'une dimension exagérée, voire pathologique. Paradoxalement, ce n'est pas la disparition étrange du mari qui préoccupe la protagoniste, mais la peur de rester seule. La femme réalise l'investissement œdipien de son mari : elle l'érige en position de « parent ». Elle se laisse dissoudre dans l'ordre symbolique du mari en se soumettant tant à l'autorité qu'à la langue du mari. Dans cette relation de dépendance la femme se voit privée de son ordre symbolique à elle.

Le moment où le mari disparaît, la femme perd son principal point de repère qui était censé orienter ses actes. Désormais, elle doit entrer dans un monde, dans un symbolique d'où manque l'Autre, cette présence par rapport à laquelle elle peut se constituer et se définir. Au fur et à mesure, la protagoniste commence à différencier et identifier ces deux mondes connus : l'un partagé avec le mari est qualifié de réel habitable, solidifié par la présence du mari et par le bon sens que représente son ordre symbolique ; l'autre, monde de la solitude, est qualifié de réel inhabitable où l'Autre fait défaut ; inhabitable parce que l'Autre fait défaut :

Je me revoyais avec lui dans le grand magasin, et le réel c'était ça aussi, la banalité douillette du réel, son ameublement pratique et abordable. Je promenais mes doigts sur la table, à demi paralysée par le choc de ces deux réalités si différentes, si inexplicablement différentes, l'absence de mon mari et les tabourets jaunes, je promenais mes doigts sur la table et il aurait été tellement simple, tellement normal, d'y trouver les miettes de notre repas, les miettes du réel, du réel habitable, où mon mari serait revenu bêtement avec le pain.⁵

Suite à la castration – privation du mari, du phallus et du pouvoir – l'ordre symbolique de sept ans devient inhabitable parce qu'il ne s'y trouve plus de point de repère à l'image de l'Autre. Dans ce monde privé du « Nom du père » la protagoniste erre et finit par créer son propre espace intime. Lors de la submersion dans ce monde intérieur, subjectif, le regard se voit investi d'une importance singulière. Le regard intérieur de la protagoniste fait voir désormais les choses sous un angle tout à fait différent de celui de l'époque où son mari vivait encore avec elle (réel habitable). Ce regard destructif modifie, voire

⁴ DELEUZE, Gilles, « Michel Tournier et le monde sans autrui » in TOURNIER, Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Éditions Gallimard, 1972, p. 271.

⁵ DARRIEUSSECQ, Marie, *Naissance des fantômes*, Paris, POL, 1998, p. 23-24. (Désormais NF)

décompose non seulement les objets autour d'elle mais décompose aussi son propre corps en ses atomes :

Je dus m'immobiliser à mon tour, pétrifiée : car je voyais, là, en plein jour, au coin de la rue, il n'y avait plus de rue, plus de ligne de toits, plus de ville ; et ces traits flous dans les hauteurs, étaient-ce encore des pigeons ? Ce qui auparavant montait vers eux à la verticale [...] ; ce qui, auparavant, tirait parti de la perspective [...] ; ce qui, auparavant, s'élargissait d'un coup pour permettre à certains commerces [...] ; tout cela, cet agencement plutôt conciliant de l'espace, avait cédé la place à une réalité autre, dont j'ignorais si elle était prête à concéder avec moi une forme habitable d'accord.⁶

Ceci montre en effet une affinité étonnante avec le monde sans autrui décrit par Gilles Deleuze dans la postface écrite pour *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier :

Que passe-t-il quand autrui fait défaut dans la structure du monde ? [...] Monde cru et noir, sans potentialités ni virtualités : c'est la catégorie du possible qui s'est écroulée. Au lieu de formes relativement harmonieuses sortant d'un fond pour y rentrer suivant un ordre de l'espace et du temps, plus rien que des lignes abstraites, lumineuses, blessantes, plus rien qu'un sans-fond, rebelle et happant. [...] Le sans-fond et la ligne abstraite ont remplacé le modèle et le fond. [...] L'absence d'autrui, c'est quand on se cogne, et que nous est révélée la vitesse stupéfiante de nos gestes. Il n'y a plus de transitions ; finie la douceur des contiguïtés et des ressemblances qui nous permettaient d'habiter le monde. Plus rien ne subsiste que des profondeurs infranchissables, des distances et des différences absolues, ou bien au contraire d'insupportables répétitions, comme des longueurs exactement superposées.⁷

L'espace intérieur se dilate, se déplie sans cesse et dévore petit-à-petit le monde extérieur. Ce déploiement de l'espace intérieur prend une ampleur de plus en plus large : il dévore non seulement l'espace intime de l'appartement conjugal mais aussi les rues, les espaces publics et l'appartement de la mère.

Ce monde unaire, en creux, où l'Autrui fait défaut est un monde incertain qui ne peut se stabiliser que par le regard objectivant d'un Autre : un autre type de regard, le regard extérieur peut dompter parfois les hallucinations et les fantasmes de la protagoniste. Jean-Paul Sartre dans *L'être et le néant* aborde la question du regard objectivant⁸ : le regard de l'être pour-soi, celui de l'être humain pourvu d'une conscience, objectivise l'Autre, même s'il s'agit d'un autre pour-soi, il va paraître aux yeux du regardant comme un objet passif, un en-soi. Il s'ensuit alors que les regards extérieurs peuvent « choisir », tenir dans leur monde la protagoniste un certain temps : « Quand je suis

⁶ *Ibid.*, p. 101-102.

⁷ DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p. 264.

⁸ SARTRE, Jean-Paul, « Le regard » in *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Éditions Gallimard, 1993, p. 298-353.

revenue à moi, dans moi, quand les molécules en moi ont repris forme (qui me regardait ? d'où ?) [...] »⁹. C'est le regard qui constitue la forme, voici comment l'idée apparaît dans le roman :

Je vérifiais in vivo ce que j'ai pu rêver des théories de la physique quantique : ne regardez pas, n'observez pas, taisez-vous, mettez votre conscience à part, vous n'êtes plus là mais l'univers connaît sans vous des états embryonnaires, des brumes de choses inexistantes auxquelles votre regard donnerait forme [...]. La table se transforme en un brouillard de table, pour tout de suite se rematérialiser dès que vous portez votre regard sur elle [...].¹⁰

Toutefois, ces regards ne réussissent pas à entraîner la protagoniste dans leur réel, car ce sont essentiellement des regards féminins. Pour la femme, le regard féminin, minoritaire – par opposition au regard masculin qui est habituel, majoritaire – n'est pas opératoire dans la mise en place de l'objectivisation du sujet, dans la délimitation du monde intérieur qui ne cesse de se dilater. Pourtant, comme le décrit Michel Foucault dans *Surveiller et punir* à propos du Panopticon¹¹, la conscience d'être vu s'accompagne toujours de la constitution d'un monde stable et figé. Dans la prison, l'éventuel regard d'une sentinelle fait que les détenus se sentent constamment surveillés et ne risquent pas l'évasion – même si, dans le cas échéant, il n'y a personne dans la tour centrale. Tout comme dans le Panopticon, le regard des autres (Jacqueline – la copine de la protagoniste, la mère, les voisins, etc.) est capable de retenir la protagoniste dans le monde des conventions sociales un certain laps de temps, en imposant certaines limites à son monde intérieur errant.

Gilles Deleuze et Félix Guattari développent dans *Mille plateaux*¹² une géophilosophie susceptible de tenir compte du devenir de tout espace. Pour montrer l'opérationnalité du système, ils élaborent cinq modèles (musical, mathématique, physique, maritime, esthétique) où les mouvements du lisse et du strié sont à l'œuvre. L'espace strié, à savoir l'espace par excellence de la sédentarité et de l'appareil d'État est dimensionnel, mesurable. Cet espace donne forme, contour, perspective aux choses, organise la matière, définit les qualités visuelles mesurables, assure toute perception optique des choses. Dans *Naissance des fantômes*, ce type d'espace correspond à l'espace habitable, dominé par l'ordre symbolique du mari. Par opposition à cet espace strié, l'espace lisse – l'espace par excellence des nomades et de la machine de guerre – est directionnel, auquel l'on associe l'événement, l'heccéité et la perception haptique¹³.

⁹ NF, p. 96.

¹⁰ *Ibid.*, p. 93.

¹¹ FOUCAULT, Michel, « Le panoptisme », in *Surveiller et punir – Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1984, p. 197-229.

¹² DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, « Le lisse et le strié », in *Mille plateaux*. Paris, Éditions de Minuit, 1980. p. 614-622.

¹³ Celle-ci est par ailleurs particulièrement mise en valeur par des auteurs du Nouveau Roman.

Ce deuxième type d'espace montre une parenté inouïe avec l'espace de la protagoniste, en ce qu'il est devenu intérieur, rempli d'intensités, de forces, de bruits, de qualités tactiles, sonores et haptiques, tel un « Corps sans Organes ».

Cette immensité intime découverte par l'héroïne de *Naissance des fantômes* rappelle non par hasard celle décrite par Gaston Bachelard dans *La poétique de l'espace*: « L'immensité est en nous. Elle est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie refrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude. [...] Dans de telles rêveries qui s'emparent de l'homme méditant, les détails s'effacent, le pittoresque se décolore, l'heure ne sonne plus et l'espace s'étend sans limite. »¹⁴ C'est exactement ce que nous avons dit à propos du regard extérieur qui vient solidifier l'identité subjective de la protagoniste. Ce qui est commun dans le lisse de Gilles Deleuze, dans l'espace intime de Gaston Bachelard et l'espace-temps de *Naissance des fantômes*, c'est le déploiement d'un espace intérieur incertain, sans fond, où la répétition produit l'effet d'un temps qui s'arrête, d'un présent éternel. Gilles Deleuze dans la post-face de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* inaugure un nouvel espace-temps du monde sans autrui :

En l'absence d'autrui, la conscience et son objet ne font plus qu'un. Il n'y a plus de possibilité d'erreur : non pas simplement parce qu'autrui n'est plus là, constituant le tribunal de toute réalité, pour discuter, infirmer ou vérifier ce que je crois voir, mais parce que, manquant dans sa structure, il laisse la conscience coller ou coïncider avec l'objet dans un éternel présent.¹⁵

Un sujet dit normal s'identifie à l'aide de l'espace et du temps, mais la protagoniste qui est un sujet en crise, « en procès » n'est pas capable d'appréhender le réel extérieur parce que dans son monde l'espace n'est plus qu'un amalgame d'hallucinations et de fantasmes incertains où le temps se dissout dans la répétition continue et infinie.

Une citation du livre *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll mise en exergue au roman évoquant l'apparition du Chat du Cheshire nous présage l'importance qu'auront les fantômes dans l'histoire. Tout au long du roman, la protagoniste essaie de rendre l'Autre dans son monde devenu unaire sous forme de fantômes. L'absence du mari l'oblige, la force à créer un nouvel ordre symbolique, mais où l'Autre fait défaut. C'est par conséquent un ordre symbolique qui cloche. Les fantômes comme autant de projections, d'essais, ou d'efforts sont là pour « binariser », équilibrer ce nouveau monde. Il paraît cependant qu'ils échouent dans cet essai et ne prennent jamais de forme réelle, solide. Il ne reste que des essais avortés pour recréer l'Autre, le point de repère auquel la femme pourrait s'identifier. Les fantômes ressemblent aux peurs qui

¹⁴ BACHELARD, Gaston, « L'immensité intime » in *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1994, p. 169-172.

¹⁵ DELEUZE, Gilles, « Michel Tournier et le monde sans autrui », in TOURNIER, Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 270.

ne cessent de hanter la protagoniste. Les fantômes renvoient à tout ce qui se trouve avant le stade du miroir, avant l'épanouissement de l'ordre symbolique, à tout ce qui appartient au registre du sémiotique kristévien ou au réel lacanien :

Selon J. Lacan, le réel ne se définit que par rapport au symbolique et à l'imaginaire. Le symbolique l'a expulsé de la réalité. Il n'est pas cette réalité ordonné par le symbolique, appelé par la philosophie "représentation du monde extérieur". Mais il revient dans la réalité à une place où le sujet ne le rencontre pas, sinon sous la forme d'une rencontre qui réveille le sujet de son état ordinaire. Défini comme l'impossible, il est ce qui ne peut être complètement symbolisé dans la parole ou dans l'écriture et, par conséquent, ne cesse pas de ne pas s'écrire (mise en italique par moi).¹⁶

Le réel lacanien « revient toujours à la même place tout en échappant au signifiant, au symbolique, au monde du langage qui essaie invariablement de le circonscrire sans jamais y arriver »¹⁷. Pour citer Freud, le refoulement originnaire ou les fantasmes de désir aboutissent à une réalité psychique, différente de la réalité extérieure ou matérielle. Les fantômes n'ayant pas de forme stable et formelle (personne ne les voit à part la protagoniste), n'ont aucun accès à une expression langagière précise. En cherchant l'expression possible sous mille formes différentes, les fantômes succombent forcément parce qu'ils appartiennent à un registre préverbal : s'ils arrivaient à l'expression précise une seule fois, ils s'effaceraient, n'existeraient plus. Ces fantômes sont semblables aux tropismes¹⁸ de Nathalie Sarraute en ce qu'ils sont fugaces, brefs, intenses et inexpliqués ou encore à l'informe que Bataille désigne aussi sous forme de « besognes des mots ».¹⁹

Les fantômes et les hallucinations déforment l'espace qui ne cesse d'augmenter, de se dilater entropiquement jusqu'à l'extrême et de tout dévorer. Darrieussecq compare cette expérience à un escalier en forme de spirale.

Je montai. Mes jambes m'obéissaient mal. L'escalier se déroulait sous mes pieds sans que défilent les paliers. Il me semblait monter depuis longtemps déjà, et m'engluer pourtant dans un entresol méconnaissable, descendre aussi bien vers les caves, où m'attendait je ne sais quoi de plus déroutant encore. Je m'arrêtai une seconde, essoufflée. Le vide au cœur de l'escalier, pris dans le ruban de la rampe, perdait de sa verticalité. Les murs adoptaient de nouvelles courbes,

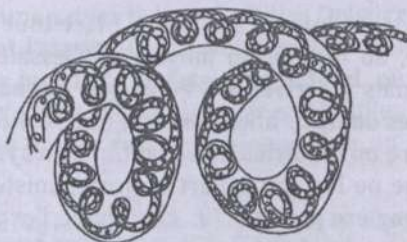
¹⁶ CHEMAMA, Roland (dir.), *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 1993, p. 237.

¹⁷ AZOURI, Chawki, *La Psychanalyse*, Coll. Marabout, Alleur, 1992, p. 77.

¹⁸ « [...] l'expression spontanée d'impressions très vives, et leur forme était aussi spontanée et naturelle que les impressions auxquelles elle donnait vie. [...] Ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience [...] » in SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Éditions Gallimard, 1956, p. 8.

¹⁹ « Ainsi informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. » in BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes, Tome I, Premiers écrits 1922-1940*, Paris, Éditions Gallimard, 1970, p. 217.

comme si les marches, en plus de s'enrouler sur elles-mêmes, se lovaient dans le creux d'un axe en spirale ; la cage aussi avait forme de colimaçon, bien que je ne puisse m'en assurer : l'escalier que moi je gravissais semblait se poursuivre régulièrement, mais le grand escalier qui l'incluait devait monter ou descendre en boucles, sans qu'il me soit possible de savoir où j'allais ; ce tournoiement d'un troisième grand escalier, et ainsi de suite, jusqu'à je ne sais quel étage ou profondeur, dans je ne sais quel sens. Dans mon appartement désert, je tentai de nombreux dessins de cette sensation qui échappe à mon entendement, dont le plus réussi donne à peu près ceci : ²⁰



La répétition, le fait de ne pas accéder à une expression langagière propre est aussi caractéristique du phénomène de « l'inquiétante étrangeté » (anglais *uncanny*), décrit par Sigmund Freud. *Das Unheimlich* est le titre original de son étude dans laquelle il justifie l'existence du phénomène en invoquant des exemples littéraires, principalement tirés de l'œuvre de l'écrivain allemand E. T. A. Hoffmann que Freud considère comme étant « le maître inimitable de l'inquiétante étrangeté dans la littérature ».

Le concept de l'inquiétante étrangeté « est apparenté à ceux d'effroi, de peur, d'angoisse »²¹, c'est « cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières »²². Ernest Jentsch, le premier à avoir analysé le concept (même avant Freud), considère que le cas d'inquiétante étrangeté par excellence est celui « où l'on doute qu'un être en apparence animé ne soit vivant, et, inversement, qu'un objet sans vie ne soit en quelque sorte animé »²³. Freud donne quelques astuces aux écrivains qui veulent créer une telle atmosphère :

« L'un des procédés les plus sûrs pour évoquer facilement l'inquiétante étrangeté est de laisser le lecteur douter de ce qu'une certaine personne qu'on lui

²⁰ NF, p. 150-151.

²¹ *Profil textes philosophiques*, coll. dir. par Laurence Hansen-Love (http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/file/freud_etrangete.pdf), p. 43.

²² *Ibid.*, p. 45.

²³ *Ibid.*, p. 54.

présente soit un être vivant ou bien un automate. Ceci doit être fait de manière à ce que cette incertitude ne devienne pas le point central de l'attention, car il ne faut pas que le lecteur soit amené à examiner et vérifier tout de suite la chose, ce qui, avons-nous dit, dissiperait aisément son état émotif spécial »²⁴.

Quoique dans *Naissance des fantômes* il ne soit pas question d'automates, Darrieussecq sait très intelligemment et d'une manière sophistiquée jouer sur les cordes de l'indiscernabilité. Elle laisse le lecteur dans ses doutes concernant le caractère réel/imaginaire des phénomènes présentés. Quant à sa technique auctoriale, elle exploite les phénomènes physiques habituels qu'on qualifie normalement d'étrange, comme par exemple le « déjà vu », quand on prend une personne pour quelqu'un d'autre de dos, ou quand la poussière flottante devient visible grâce à un rayon de soleil qui pénètre dans la chambre. Ces phénomènes sont dus pour la plupart d'entre eux à l'insuffisance de nos sens physiques, ou au stress psychique que le cerveau doit endurer.

Mais quel est le facteur qui rend l'étrangeté inquiétante ? Quant à Freud, « c'est uniquement le facteur de la répétition involontaire qui nous fait paraître étrangement inquiétant ce qui par ailleurs serait innocent, et par là nous impose l'idée du néfaste, de l'inéluctable, là où nous n'aurions autrement parlé que du "hasard" »²⁵. De même, les apparitions rythmées, itératives du mari dans *Naissance des fantômes* forment un important leitmotiv de l'histoire. Freud souligne que les répétitions ne sont pas indépendantes du héros, tout au contraire, elles sont ses propres projections ou fantasmes. Il les considère comme étant « la surestimation narcissique de nos propres processus psychiques »²⁶, des « créations au moyen desquelles le narcissisme illimité de cette période de l'évolution se défendait contre la protestation évidente de la réalité. »²⁷ En effet, c'est l'angoisse qui est transformée en inquiétante étrangeté par le biais de la répétition : « (...) la théorie psychanalytique a raison d'affirmer que tout affect d'une émotion, de quelque nature qu'il soit, est transformé en angoisse par le refoulement, il faut que, parmi les cas d'angoisse, se rencontre un groupe dans lequel on puisse démontrer que l'angoissant est quelque chose de refoulé qui se montre à nouveau »²⁸. Le facteur de la répétition est donc un élément constitutif et essentiel de ce phénomène psychique. Freud désigne comme lieu de naissance de l'inquiétante étrangeté le seuil incertain qui sépare la réalité et la fiction : « (...) l'inquiétante étrangeté surprend souvent et aisément chaque fois où les limites entre imagination et réalité s'effacent, ou ce que nous avons tenu pour fantastique s'offre à nous comme réel, ou un symbole prend l'importance et la force de ce qui était symbolisé et

²⁴ *Ibid.*, p. 55.

²⁵ *Ibid.*, p. 67.

²⁶ *Ibid.*, p. 70.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 71.

ainsi de suite »²⁹. L'indiscernabilité et le doute créent une atmosphère instable et vibrante dans l'univers darriussecqien.

Les propos de Freud semblent justifier nos analyses précédentes. L'angoisse, la crainte de rester seule s'est modifiée en une inquiétante étrangeté dont font preuve les apparitions répétitives du fantôme du mari. En tout cas, les fantômes ne sont pas réels, ce sont des visions créées par la femme, mais qui prennent une forme de plus en plus solide avec la condensation de la folie de l'héroïne. Darriussecq, de manière consciente, laisse son lecteur tiraillé par des doutes quant à la réalité ou à la fictionnalité des scènes décrites. Tout de même, les apparitions du mari peuvent être expliquées par des phénomènes quotidiens³⁰ : des jeux de lumière, d'air, de vent, de brume et de poussière, bref des phénomènes atmosphériques qui sont surévalués en raison du trauma psychique causé par la disparition du mari. Il faut encore ajouter que les phénomènes qui se donnent à lire grâce à des lois physiques deviennent de plus en plus hallucinatoires vers la fin du roman, avec l'aggravation de la folie de l'héroïne.

Il serait facile de supposer que l'héroïne dont le monde intérieur est rempli d'hallucinations et de fantasmes devient folle. Pourtant, elle ne fait que frôler l'état de la folie. Si l'on suit l'argument de Michel Foucault dans son ouvrage *Histoire de la folie à l'âge classique*, la folie est incapable de réaliser de la littérature, autrement dit : si la folie est présente, l'œuvre est absente : « Il n'y a de folie que comme instant dernier de l'œuvre – celle-ci la repousse indéfiniment à ses confins ; là où il y a œuvre, il n'y a pas folie ; et pourtant la folie est contemporaine de l'œuvre, puisqu'elle imagine le temps de sa vérité. »³¹ L'apparition des fantômes est souvent liée à une forme quelconque de l'eau : soit la vapeur, soit la fumée, soit la mer. Dans le chapitre « Stultifera navis »³² (*Bateau des fous*) Foucault explique qu'au Moyen Âge, il était de coutume courante de mettre les fous du village sur un bateau et de les laisser emporter par le courant. D'où l'association accoutumée de l'eau à la folie³³. Serait-ce que du pur hasard que les hallucinations de la femme à la limite de la folie se font à côté de l'eau, que la ville où l'intrigue se passe se situe au bord d'une mer ?³⁴ Dans son étude, Adela Cortijo Talavera souligne l'importance de la présence de l'eau et de la mer dans *Naissance des fantômes* et établit un parallèle entre l'instance aquatique et la folie³⁵.

²⁹ *Ibid.*, p. 75

³⁰ Pour ces exemples voir *NF*, p. 24, 51-53, 106, 122, 139-143, 153-157.

³¹ FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 557.

³² FOUCAULT, *op. cit.*, p. 13-55.

³³ Cf. à ce propos SUTYÁK, Tibor, « A víz és a mű hiánya » in *Michel Foucault gondolkodása, Gödöllő, Attraktor Kiadó*, 2007, p. 31-59.

³⁴ L'archétype de l'espace lisse selon Deleuze et Guattari est la mer, espace également investi par Michel Foucault dans son ouvrage *Histoire de la folie à l'âge classique*.

³⁵ « En conséquence au fur et à mesure que son récit progresse, elle nous montre un espace fabuleux, visionnaire. Elle liquéfie l'espace à cause du manque, de sa folie abandonnée [...]. D'abord l'espace intime, physique de son corps [...] ensuite celui de l'appartement inondé d'ombres et de

Dans ses romans, Marie Darrieussecq nous raconte souvent l'histoire d'une femme qui voit sa vie changée par une rupture soudainement survenue : la métamorphose de son propre corps (*Truismes*), la disparition de son mari (*Naissance des fantômes*), la mort de son enfant (*Tom est mort*) ou d'un petit frère (*Bref séjour chez les vivants*), un voyage scientifique (*White*) – pour n'en citer que quelques-unes. Ce sont des changements douloureux qui influencent les relations humaines, relations qui sont dans la plupart des cas intra-familiales. Ces ruptures que nous pouvons aussi appeler « traumatismes » entraînent des conséquences graves dont la survie n'est possible qu'avec le recours à la fiction. L'enjeu de cette écriture à la première personne du singulier consiste effectivement à esquisser le seul cadre dans lequel l'œuvre puisse se réaliser. C'est cette perspective autoréflexive, relaté au passé, qui permet au « je » de créer son propre symbolique manquant :

[...] quand je me retrouvai seule dans la lumière bégayante de l'aube, et que j'envisageai avec une sobre impuissance de me faire un café, d'accompagner ma mère au départ de son bateau, et de retourner à l'agence écrire cette histoire, je sais seulement avoir cessé, à ce moment-là, de me demander si mon mari (si les chats, les oiseaux, les poissons et les mouches aux yeux à facettes) sentait et voyait tout de même ce que moi je sentais et voyais.³⁶

Étant seulement à la lisière de la folie, la femme finit par accéder à la création artistique. C'est justement l'écriture qui est capable de la sauver de ce devenir-fou. C'est grâce à l'écriture qu'elle réussit à extérioriser son monde intérieur, et le lecteur, en lisant l'histoire, contribue à la constitution de l'ordre symbolique, d'ores et déjà basé sur les oppositions binaires où elle peut désormais exister. L'écriture devient ce point de repère qui lui permet de se rendre compte que les fantômes ne sont finalement que les jeux de son propre inconscient.

lumières vertes et bleues provenant de l'écran de la télé [...] et à la fin, dans la maison familiale, à côté d'une mère/sirène, elle ne peut saisir le monde qu'à l'envers. Quand elle se promène dehors, en tant que poisson, la ville entière se déploie dans les profondeurs sous-marines. » in TALAVERA, Adela Cortijo, *Un imaginaire marin dans l'œuvre de Marie Darrieussecq*.

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2195475>.

³⁶ NF, p. 157-158.