

Figure de l'absence dans *Naissance de fantômes* de Marie Darrieussecq**Figure of absence in *Naissance de fantômes* by Marie Darrieussecq*** Adjé Justin Aka¹ / Honoré Yoro Gbaka²

Université Félix Houphouët-Boigny Abidjan / Côte d'Ivoire

akaadjustin@yahoo.fr¹Gbakahonore38@gmail.com²

d/dep:22/04/2024

d/ acc.. 27/07/2024

d/ pub 02/09/2024

RÉSUMÉ

Cet article vise à représenter le personnage fantôme ou de l'absence à partir de la notion du visage telle que théorisée par Emmanuel Levinas. Dans cette perspective, nous avons analysé les caractères et les connotations du visage à partir du texte, *Naissance de fantômes*, de l'écrivaine française Marie Darrieussecq. Pour ce faire, la question suivante a alimenté notre réflexion : Comment le visage participe-t-il à la construction du personnage fantôme ? Il s'agira de répondre à cette interrogation en se basant sur la méthode linguistique et la narratologie pour analyser une altérité qui est de l'ordre de l'insaisissable.

Mots-clés : figure de l'absence ; réalité ; infigurable ; insaisissable ; fantôme

ABSTRACT

This article aims to represent the ghost character or absence based on the notion of the face as theorized by Emmanuel Levinas. From this perspective we analyzed the characters and connotations of the face from the text, *Naissance de fantômes*, by the French writer Marie Darrieussecq. To do this, the following question fueled our reflection : How does the face participate in the construction of the ghost character? The answer to this question leads to using the linguistic method and narratology to analyze and the otherness which is of the order of the elusive as it unravels.

Keywords : figure of absence; reality; infigurable; elusive; ghost

**Introduction**

Les arts sculpturaux et picturaux ont pendant longtemps fait de la notion du visage un thème privilégié, tant ces domaines ont investi l'humain qui est

* Adjé Justin Aka. akaadjustin@yahoo.fr

pris comme modèle de représentation. Cette perception s'intéressant au corps se comprend particulièrement dans un texte darrieussecquien décrivant le phénomène de l'évanescence qui pose *de facto* le principe de la réalité et de l'infigurable. Dès lors, représenter un tel personnage incarnant une ambivalence (mort/vivant) est une entreprise kafkaïenne.

En effet, si le fantôme a fait l'objet de plusieurs écrits qui cristallisent un personnage atypique, réfléchir sur une telle thématique dans la littérature peut participer à éclairer globalement sur une théorie de l'altérité dont le théoricien Emmanuel Levinas en a fait un objet d'étude assez complet. Ainsi, dans son essai, *Totalité et infini*, il part d'une réflexion sur un aspect extérieur, le visage, à l'effet de représenter l'autre. Il affirme en substance que

« La présentation du visage, l'expression, ne dévoile pas un monde intérieur, préalablement fermé, ajoutant ainsi une nouvelle région à comprendre ou à prendre. Elle m'appelle, au contraire, au-dessus du donné que la parole met déjà en commun entre nous. Ce qu'on donne, ce qu'on prend, se réduit au phénomène, découvert et offert à la prise, trainant une existence qui se suspend dans la possession. Par contre, la présentation du visage me met en rapport avec l'être. » (Levinas, 2015, p. 233).

Une telle approche du concept de visage montre l'ambiguïté qui l'entoure. Il inscrit cette notion dans un ensemble qui est celui de l'altérité. C'est dire que la théorie de l'altérité dans laquelle s'inscrit cette étude pointe une extériorité comme le visage qui participe à la construction de l'individu autre. A ce titre, plusieurs champs disciplinaires s'intéressent au thème et ont des approches différentes.

Si les arts plastiques, spécifiquement, en ont fait une sorte d'égérie, il faut dire que la théorie du visage a aussi une résonance bien littéraire qui cadre avec notre étude. Cette notion, en effet, s'inscrit globalement dans celle de la corporalité, où les travaux de critiques et d'universitaires abondent. Emmanuel Levinas en pose le postulat dans *Totalité et infini* en pointant une iconographie qui participe à l'expression de l'altérité. C'est sous cet angle que nous allons appréhender le visage, à partir du récit de Marie Darrieussecq. Dans son texte *Naissance de fantômes*, l'histoire à inclinaison mélancolique est axée sur un visage qui se transforme face au constat d'une disparition. La narration élude le personnage central et focalise des émotions et le phénomène de spectre. Du coup, figurer l'infigurable ou l'évanescence, telle est la difficulté qu'il faut surmonter dans l'identification d'un revenant qui ne peut être décrit, du moins, à partir des critères (mimétiques) traditionnels calqués sur la personne.

Un tel problème induit les questions suivantes qui vont alimenter notre réflexion : Comment le visage est-il décrit dans ce texte ? Quels sont les caractères qui sont focalisés par le narrateur ? Comment le langage traduit-il le visage fantomatique ?

La réponse à ces interrogations conduit à utiliser la méthode de la linguistique énonciative, dans la perspective de Maingueneau, pour analyser le rapport entre le discours et le visage. Quant à la narratologie, elle permettra d'étudier un récit qui déroule le quotidien d'une famille tout en éclairant sur une altérité insaisissable dont le visage archétypal se connote au gré des émotions pour donner une signification.

1/ Inaccessibilité de l'altérité

La perception de l'altérité est soumise à une appréhension difficile selon qu'on la présente sous le prisme de la distance ou de l'étranger. Cette ambivalence amène Levinas à dire que l'autre « invoque, certes, cet être séparé mais cette invocation ne se réduit pas à appeler un corrélatif. Elle laisse une place à un processus d'être qui se déduit de soi, c'est-à-dire reste séparé et capable de se fermer à l'appel même qui l'a suscité. » (Levinas, 2015, p. 238).

Dans le texte, le rapport à l'autre s'exprime de plusieurs façons. Il y a une tentative d'approche d'autrui qui se heurte à la complexité et l'hermétisme de l'auto-connaissance. C'est dire que l'autre se situe à une distance qui ne peut être abrogée et/ou franchie. Cette perception amène à porter la réflexion sur les deux points suivants : la distorsion spatio-temporelle et l'intrusion du non humain.

1-1 Distorsion spatiale et temporelle

Le couple espace/temps est soumis à une représentation qui le met en tension. Spécifiquement, deux espaces et deux temps opposés sont présentés dans le texte et impactent les personnages.

D'une part, nous avons un lieu principal et d'autres milieux du même type abondamment décrits et qui servent de cadre où les personnages interagissent. Ces milieux fermés conduisent la narration dans une sorte de surplace. L'espace majeur est une maison qui n'évolue pas. Si elle sert de cadre pour inscrire l'histoire dans un état initial, elle ne change pas pour autant avec une quasi absence de péripéties dans la chronologie des événements ; par exemple, les scènes de visites à la police, chez la boulangère et l'agence du disparu font l'objet d'une brève description. Cette ouverture sur l'extérieur se referme rapidement par un retour de la

perspective à un intérieur, la maison. C'est véritablement le cadre qui évolue très peu en raison de la concentration des actions dans ce type de spatialité fermée.

D'autre part, l'autre espace qui se superpose est celui d'une conscience à laquelle accède le narrateur et dont il livre le contenu en faisant ainsi émerger un monde intelligible (dans le sens où l'entend Platon). Il prend de l'amplitude et s'anime lorsque les sens sont complètement gommés dans une narration qui construit un personnage statique et solitaire. Cet environnement clos est mis en évidence par un imaginaire qui se nourrit de l'état émotionnel dans lequel est plongé le personnage principal.

De fait, nous avons une information brusque qui déclenche le bouleversement de l'état initial d'un récit de famille d'emblée ordinaire, celle de la disparition du mari. Toute chose qui modifie la perception qui passe ainsi du sensoriel à l'intuitif ou à l'imaginaire. C'est le constat que fait la protagoniste dans l'extrait suivant : « Le retard que prenait sur ma vie le récit de cette disparition, ou plutôt de ses effets en négatif, ce retard était celui que je me sentais prendre sur mon fantôme de mari, parti beaucoup plus loin que moi dans les espaces qui m'échappaient. » (Darrieussecq, 1998, p. 116).

Finalement, nous ne savons s'il s'agit d'un univers onirique ou d'un espace fantastique. Nous avons en présence deux mondes opposés qui ne sont pas faits pour rentrer en contact. Cependant, la déformation spatiale agit aussi sur le temps.

Dans la même veine, le temps est l'autre instance qui fera l'objet de notre préoccupation dans cette section. Loin de nous la prétention d'étudier globalement le temps de ce récit, au sens où l'entend Paul Ricœur[†], étant entendu que lui-même parle du caractère aporétique du temps. Ricœur (1985) analyse l'idée de l'invisibilité du temps qui nous semble intéressant pour comprendre le moment où le personnage perçoit distinctement l'autre et l'instant où le fantôme prend de l'amplitude dans le texte de Darrieussecq, au point où l'on ne sait s'il s'agit d'une illusion visuelle ou d'une réalité incontestable. Ainsi, on peut observer une configuration dans laquelle le temps des actions s'associe à celui de l'intuition.

[†] Paul Ricœur a consacré trois tomes à l'étude du temps dans son essai intitulé : *Temps et récit*, paru aux éditions du Seuil. Dans le Tome 3, il analyse le temps intuitif qui nous semble coller à la réalité que nous voulons représenter dans le roman de Marie Darrieussecq.

Naissance de fantômes présente, en effet, une double temporalité qui se juxtapose et s'imbrique par la suite. Les actions du récit peuvent accessoirement permettre une classification. Nous avons d'une part, des actions itératives et dynamiques qui décrivent les faibles des personnages. L'histoire se situe dans une chronologie dans laquelle les activités habituelles des personnages se déroulent sur l'axe du temps pour leur construire une épaisseur sociale et psychologique. Elle a cours avant et après l'évènement majeur du livre. Cette dynamique encadre le nœud de l'histoire, c'est-à-dire que les personnages sont en interaction avant et après le constat de la disparition du personnage du mari. Le fragment suivant l'illustre bien :

« Ma mère organisa une fête pour son départ, m'invitant à venir avec qui je voulais, ce que j'entendis comme un encouragement à m'asseoir seule aux terrasses des cafés, à me promener l'air avenant et perdue, à cultiver la compagnie d'anciens camarades [...]. On fêtait le départ de ma mère, c'est-à-dire que poliment on prétendait espérer, de cette réunion qui se voulait joyeuse, une impossible consolation. » (Darrieussecq, 1998, p. 131).

L'évènement déclencheur de l'action est festif et met en branle plusieurs personnages importants, au regard de leur lien social avec l'absent. Ce réseau qui se construit instantanément peut sembler se faire autour du personnage de la mère, mais c'est plutôt le disparu qui s'invite à une rencontre où l'épouse porte encore les poids d'une douleur inextinguible, affichant et diffusant une atmosphère de deuil.

D'autre part, l'étape des péripéties, dans le récit, porte sur des actes immédiats qui se sont figés dès la disparition. En effet, la suspension du temps de la narration qui intervient consécutivement au constat de la disparition se perçoit comme un hiatus conduisant au statut statique qui génère des émotions. Ainsi, la narration s'enroule dans une description tant le verbalisme prend le pas sur le narratif. C'est le temps des questionnements, de la solitude, de l'introspection d'un personnage majeur incrédule. L'on est dans la perspective où tous les personnages qui ont un lien affectif avec le disparu sont marqués émotionnellement. Nous avons les personnages de l'épouse, la mère, la belle-mère et de l'amie qui interrompent leurs quotidiens par solidarité, humanité ou par devoir moral. A vrai dire, comme on peut le noter dans cet extrait le récit se fait introspectif :

« Je ne pouvais pas envisager que mon mari soit chez une femme alors que je rodais dans les rues perdues à sa recherche ; je ne pouvais pas l'envisager, non pas que sa fidélité me fut acquise, mais parce que mon mari était un homme

conséquent, qui ne m'aurait jamais laissée ainsi toute seule à m'inquiéter.» (Darrieussecq, 1998, p. 22).

Dans ce monologue, le lecteur est en immersion totale dans une conscience troublée qui ressasse des souvenirs pour se reconstruire une légitimité existentielle. C'est le « je pense donc je suis »[†] cartésien pour approcher une vérité indubitable, celle de donner un sens à sa vie se déroulant désormais sans le mari. Dans cette forme d'introspection, le personnage est pleine dénégaration du monde extérieur ; Il se terre dans une intériorité en faisant prévaloir le *moi*.

On peut relever cette perspective ambivalente dans l'extrait suivant :

« Je tremblais en m'asseyant sur un tabouret de la cuisine, un des tabourets jaune vif que nous avions achetés au moment de notre installation, je nous revois discutant la couleur, mon mari les voulait bois naturel. Assise dans la cuisine j'étais cramponnée aux pieds du tabouret, par-dessous, une position absurde ; et c'était comme si mon mari allait revenir dans l'instant, me répéter que nous aurions mieux fait de les acheter bois naturel, mon mari avait parfois de ces regrets. 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. » (Darrieussecq, 1998, p. 25).

En fin de compte, on se retrouve dans un espace/temps dual qui brouille les indicateurs de la perception objective des phénomènes et des choses. La disparition provoque une grande émotion chez la protagoniste, ce qui altère sa faculté de raisonnement. Elle sombre dans une sorte de torpeur qui génère un autre espace-temps. L'auteur semble manier ces deux marqueurs. De fait, il associe le jour à la focalisation tangible des choses et des objets. Quant à la nuit, elle correspond au surgissement des fantômes. C'est pour cela que le point de vue du personnage change en fonction des variations de l'espace et du temps. On passe de la lumière qui restitue la vérité physique des choses, à la pénombre qui les cache et nourrit, de ce fait, une imagination qui donne forme à des phénomènes multiples.

Enfin, cette distorsion et cette quasi dissolution des frontières de l'espace-temps conduit à l'émergence d'un autre phénomène.

1-2 Intrusion du non-humain

[†] René Descartes qui postule son principe dans *discours de la méthode*. Il marque l'hégémonie de la raison dans la construction de l'existant, in *Discours de la méthode*, Paris, Edition Flammarion, 2004.

La notion de l'humain désigne, dans l'ensemble des dictionnaires de langue française (le Gand Larousse et le Grand Robert par exemple), l'individu identifiable dans un groupe social par des caractères universels qui lui sont propres. Quant au préfixe « non- », il exprime l'absence, la négation, le contraire ou le refus. Il s'agit de comprendre le non-humain sur la base de la théorie sartrienne qui établit le critère de l'existence. Il y a une action qui donne un sens à la présence de l'individu dans un environnement ; celle de Descartes met également, dans son principe, en évidence la raison pour finalement analyser cet autre qui se réfléchit dans le visage du regardant.

Décrire le non-humain dans cette narration darrieussecquienne consistera à capter un phénomène fugace. Le récit débute par une histoire ordinaire familiale, qui se noue avec la disparition subite du mari. Ce drame génère la superposition de personnages classiques ou humains avec des ectoplasmes.

L'exemple du personnage du mari évoqué par le narrateur est patent. Son absence semble donner de l'amplitude à la narration. Le personnage du mari perd ses attributs dès lors qu'il est déclaré disparu. Si les autres personnages du récit ont un nom et un statut, celui du mari est complètement gommé. Il y a plutôt un ensemble de désignations utilisées qui l'installe dans une généralité. De fait, on constate l'évocation d'un être qui n'est même pas nommé, comme si le faisant, le narrateur lui donnait une épaisseur. Les expressions et mots utilisés pour le définir évoluent pour enfin préciser la nature réelle du phénomène décrit. En effet, dès l'*incipit*, le récit commence par une phrase simple qui ouvre sur un état de bouleversement. « Mon mari a disparu ». L'utilisation du nom commun « mari » installe déjà ce type dans un anonymat. Le mot désigne un individu quelconque uni à une femme par le mariage. Le terme n'exprime aucun lien social, racial, culturel ou géographique qui permettrait de l'identifier. Il est plutôt dissout dans un groupe qui lui enlève tout caractère individuel. Ainsi, les termes : « ombre », « vent », « lumière », « silhouette », qui foisonnent dans le texte, d'emblée, ne donnent aucune information sur la nature exacte du personnage, mais pointent une évanescence. La perspective évolue avec l'intrusion d'autres mots tels que « mort », « disparu », « fantôme », « perdu », « vide », « absence », « volatilise », qui expriment cet autre qui n'est plus saisissable, mieux qui n'appartient même plus au monde des vivants. Les traits qui permettaient de le caractériser ne sont plus en vigueur

parce qu'il est inscrit dans une autre dimension, qui a ses propres codes d'identification. Cette deuxième catégorie de termes permet de parler de « revenant ». Nous lisons cette identification dans les extraits suivants : « Mon mari, dont le visage n'était plus visible nulle part..... » (Darrieussecq, 1998, p. 51).

« J'ai vu une ombre se former doucement. J'ai tripoté dans mon dos le combiné du téléphone pour vérifier, bêtement, que j'avais bien raccroché. L'ombre était à peine une ombre : je dus me concentrer sur le tremblement de la lumière à son pourtour. Regarder l'ombre en face l'occultait. C'était une sorte de densification de l'espace, qui aurait ralenti l'effet du soleil comme à travers un filtre ; un épaississement de l'air, devant moi, à le toucher. Ça bougeait doucement, ça donnait légèrement prise au vent, mais sans se défaire, c'était seulement du vent un peu plus lourd. » (Darrieussecq, 1998, pp. 54-55).

La description du spectre s'appuie sur un organe sensoriel, l'œil qui se focalise sur un phénomène inexpliqué afin de le mettre en évidence. La lumière mentionnée par le narrateur est essentielle pour fixer la réalité. Ce point de vue est celui de Henri Roussel qui affirme que

« Quand nos yeux sont ouverts, nous avons le sentiment d'être en face d'un vaste champ, appelé champ visuel, dans lequel les choses apparaissent, colorées et situées à diverses profondeurs ou distance par rapport à nous, en mouvement ou immobiles. Ces choses, et particulièrement la couleur de ces choses sont-elles des propriétés objectives ? Sont-elles des images dans la tête ? » (Roussel, 1998, p. 589).

Or, dans l'extrait précédent, la lumière est absente. Dans ce cas, l'œil ne peut distinguer les objets qui se situent pourtant dans son champ. C'est la raison pour laquelle le personnage tâtonne pour toucher le téléphone.

En conséquence, le narrateur cherche à convaincre de la vérité du fantôme, ce qu'il explique par l'absence de considérer la situation psychologique de l'épouse qui, sous l'effet de l'émotion provoquée par la disparition de son mari, peut être trahie par ses sens. Au contraire, on passe à une multiplication des points de vue, pour donner de la crédibilité à cette vision spectrale. Ainsi, d'autres personnages comme la mère de la protagoniste donne de l'amplitude à ce phénomène :

« Quand plus rien ne resta en suspension, quand l'air fut tout à fait calme et clair entre chaque chaise et chaque corps, le silence tomba comme une dalle. Alors la porte du fond s'ouvrit très lentement, je pensai que le conseiller municipal revenait présenter ses excuses ou tuer tous les invités, qui d'ailleurs se regardaient d'un air gêné, toussotant et crachotant, pendant que ma mère prenait une inspiration pour, sans doute, disserter sur le passage des anges ; je crus alors être la seule à voir entrer mon mari, mais le cri que poussa ma belle-mère démentit tout de suite cette hypothèse. » (Darrieussecq, 1998, pp. 143-144).

Il y a tout ce détail du regardant qui cherche à comprendre et par la suite à donner une signification à cette vision qui intervient en plein état de conscience. Le regard, l'auditif et l'impression sont associés pour accréditer le phénomène auquel le personnage principal fait face. Associé à ces catalyseurs, un personnage et un lieu autres sont décrits pour donner une explication et faire admettre cet ectoplasme.

Ce point sur une altérité insaisissable donne de comprendre que la narration stagne et s'enroule pour donner de l'amplitude à la figure du fantôme. Car ce personnage singulier supplante celui des personnages vivants ou actifs qui gravitent dans le même cadre. Il est certes le fil d'Ariane qui relie et donne du sens aux autres personnages, mais paradoxalement il est celui qui n'a de présence textuelle que par son évocation.

Finalement, on est en face d'un visage que l'on ne parvient pas à représenter vue que le narrateur n'a pas un accès exclusif à des traits qu'il pourrait décrire. La raison est à chercher dans la multiplication des focalisations intérieures et extérieures qui sont adoptées.

2/ Ambivalence du visage

L'expression du visage du personnage principal passe successivement de la quiétude à la mélancolie puis à l'angoisse. Le narrateur ne décrit pas profusément des traits figés dans le temps, mais il pointe des séquences qui indiquent la variation des émotions.

2-1 Le visage de l'indifférence

« Le visage n'est-il pas donné à la vision ? » (Levinas, 2015, p. 203). Cette interrogation de Levinas permet de porter la réflexion sur une partie du corps qui est centrale dans ce récit analysé. Il ne représente pas seulement un élément d'identification, mais surtout, et c'est le sens qui nous intéresse, il est compris comme réceptacle de la sensibilité. Par conséquent, il affiche les caractères de l'humanité.

La spécificité du texte de Darrieussecq paraît être la description des expressions faciales chez tous ses personnages. L'auteur adopte une approche par synecdoque qui met en évidence une connaissance physique, puisqu'il ne s'embarrasse pas d'une description psychologique et sociale des personnages. Il s'attèle à une représentation du haut du corps. Pour y parvenir efficacement, le narrateur expose des faciès en mouvance (dans le sens que l'entend la littérature, c'est-à-dire fluctuant ou changeant), ce qui permet d'identifier des types singuliers. Ainsi, nous avons un visage

commun qui est représenté. Le personnage principal affiche une face qui exprime l'insouciance. C'est un visage indifférencié qui est celui de tous les personnages qui s'emploient à exister, c'est-à-dire interagir aussi bien avec les autres qu'avec leur environnement. Nous avons ainsi des individus au travail, le visage marqué par le désir de satisfaire des tâches ponctuelles. Il n'y a donc pas de différence entre les expressions véhiculées aussi bien par l'agent immobilier, le boulanger, que par le policier. Tous ces personnages affichent une mine très expressive reflétant leurs occupations. La description se focalise sur des activités régulières montrant ainsi les personnages actifs. Le narrateur essaie d'établir une relation sociale dont l'objectif est d'annuler le mystère qui entoure la disparition. Ce point de vue se lit dans le fragment suivant :

« Est-ce que vous vous souvenez, lui ai-je demandé, d'un monsieur plutôt grand, habillé de sombre, venu vous acheter du pain sur le coup de sept heures et demi ? La boulangère m'a considérée avec effarement. S'il fallait, a-t-elle protesté, que je me souvienne de tous les clients ! » (Darrieussecq, 1998, p. 21).

La description porte sur une sorte de routine dans laquelle sont installés les personnages ; d'où l'indifférence affichée qui est reflétée par un extérieur incapable de capter l'altérité. Ainsi, ni la boulangère ni le couple ne sont en mesure de donner des informations, même générales, sur le personnage du mari, alors même qu'ils ont été en contact. Il en découle une forme de passivité qui focalise les relations sur des généralités, des objets. Le verbe pronominal « se souvenir » est utilisé par le narrateur dans les deux extraits pour capter des informations auxquelles il semble ne pas avoir accès.

De même, le personnage principal est représenté par un visage impassible. La description porte sur des traits figés que rien ne semble troubler. Le rapport des personnages à leur environnement est basé sur une passivité qui les transforme en spectateur de leur propre existence fictive. Le narrateur les inscrit dans une fixité où l'expression du visage ne permet pas de signifier leur état d'esprit. Par exemple, le récit expose un personnage principal introspectif qui examine chaque aspect de son mariage pour y lire le visage de l'absent afin d'identifier un quelconque signe qui pourrait expliquer ce mystère de la disparition subite :

« Déjà, le jour de mon mariage, [...] j'avais senti sur moi des regards soupçonneux, non qu'on exigeât des garanties au port de cette couleur, nos familles n'en étaient quand même plus là, mais il semblait qu'on se demandait comment moi, usurpatrice et bas-bleu, d'une conversation étrange, le regard flou, le cheveu maigre, j'avais réussi à convaincre un homme aussi droit, conscient et financièrement stable que mon mari à me prendre comme épouse, lui qui ne

pouvait ignorer que je resterais à faire paresseusement mes études, fort peu de ménage, et encore moins de petits plats. » (Darrieussecq, 1998, pp. 32-33).

L'extrait pose d'emblée le disparu en victime. Il y a un discours dépréciatif qui expose un caractère moral que le visage ne reflète pas. Les adverbes « paresseusement », « peu », « moins » ; l'adjectif « soupçonneux », le nom « usurpatrice » décrivent un être patibulaire dont les expressions faciales (regard flou, cheveu maigre) trahissent un intérieur qui est tout à fait contradictoire. C'est tout le sens de cette perspective opposée qui est mise en évidence dans ce fragment. Elle cherche à donner une explication rationnelle à un phénomène relevant du paranormal qui induit cette mine apparemment sereine.

Cependant, cette face de quiétude est rapidement influencée par un événement venant altérer la situation paisible en prévalence dans cet espace fermé où il n'y avait quasiment pas d'action décrite. C'est un drame familial dont la conséquence est le bouleversement d'une intériorité qui se ressent sur une extériorité.

2-2 Le visage de la crainte

Le sentiment de la crainte est défini par Aristote comme « une peine ou un trouble causé par l'idée d'un mal à venir, ou désastreux, ou affligeant ; car tous les maux indifféremment ne donnent pas un sentiment de crainte. » (Aristote, 1991, p. 203). C'est sous cet angle que sera étudié le visage figé par l'émotion dans le texte de Darrieussecq.

Disons que la thématique de la disparition est le catalyseur qui donne de l'amplitude à une histoire de couple, dans une première lecture, sans importance, dont la platitude rendait ordinaire la trame. Car les récits de famille abondent dans la littérature et charrient le plus souvent des idéologies évoluant en fonction des siècles. Les critiques en dressent, d'ailleurs des types traversant les textes. L'intérêt chez cette auteure est centré sur le sentiment de l'affliction abondamment décrite et trouvant son expression dans l'altérité traversant tout le texte. Les personnages portent sur le corps les stigmates d'une histoire singulière, dont le visage est le reflet de cette extrême sensibilité de la séparation.

Nous avons l'exemple de l'épouse, la belle-mère et la mère qui sont toutes mues par le même sentiment de commisération se transformant successivement en incrédulité, anxiété et en peur. Le texte ne met pas en évidence un danger clairement identifié pour justifier les traits des

personnages. Il focalise plutôt une apparition du disparu sous une apparence informe. Cela est traduit dans les passages suivants :

« Je restais les yeux grands ouverts sous mes paupières, à scruter dans le noir orangé de la peau les ridules minuscules qui font des réseaux grands comme la capacité de souffrir, et je voyais seulement les phosphènes qui dansent dans les larmes, épaississant lentement à la jointure de mes paupières et formant comme une cire pour m'empêcher de rouvrir les yeux, de sortir de là, d'échapper à la pression de plus en plus insupportable sur mon système nerveux. » (Darrieussecq, 1998, pp. 59-60);

« Je crus alors être la seule à le voir entrer mon mari, mais le cri que poussa ma belle-mère démentit tout de suite cette hypothèse. Pendant que les convives se pressaient autour d'elle évanouie, mon mari sembla hésiter, vacillant sur le seuil. Je sentais distinctement le fort courant d'air qui le précédait, pourtant aucun abat-jour ne bougeait, la nappe restait tranquille, et personne, à supposer que l'attention ait pu se détourner une seconde de ma belle-mère, ne réclamait que l'on ferme la porte. » (Darrieussecq, 1998, p. 144).

Clairement, le narrateur construit une atmosphère surnaturelle mouvante qui englobe espace et personnages. Il inscrit dans deux lieux différents cette présence fantomatique, alimentant ainsi une angoisse qui se reflète sur les visages des personnages principaux. Ces extraits évoquent les manifestations surnaturelles que le langage traduit par les noms : « yeux », « paupières », les verbes : « scruter », « voyais ». Ces mots cristallisent un sens central qui fixe le fantôme. L'apparition du mari est exprimée aussi bien par l'épouse que par la belle-mère, lesquelles femmes affichent le même visage livide face au revenant. Mais, l'autre lecture qui peut être faite est celle d'une auto-projection qui renvoie les personnages à leur vie monotone, sans artifice. Cette présentation fantomatique révèle à ces personnages féminins leur propre visage congestionné par leurs conditions de femmes au foyer oisives sans centre d'intérêt. Ainsi, la protagoniste, son amie et confidente, la belle-mère sont appréhendées dans cette posture fixe qui induit une vie de surplace où rien ne se produit. Cet événement paranormal apparaît comme une manière de meubler cette forme d'oisiveté.

Finalement, le personnage du mari est transformé en spectre par le regard des personnages qui se refusent à admettre l'absence du personnage du mari. Il est d'ailleurs évoqué par le narrateur et ne pose pas d'actions. Par contre, il est maintenu en existence par la pensée des autres personnages qui veulent donner un sens à leur propre existence.

La crainte est provoquée par une situation anxiogène dans ce texte. Le danger est d'abord orienté vers une réalité fugace, tantôt décrite comme le

vent, l'ombre, la silhouette ; tantôt comme une illusion de l'optique qui conduit à confondre le personnage disparu avec plusieurs anonymes. On peut dire qu'il y a une illusion de l'optique plus perçue au niveau de l'intuition qu'au niveau du sensoriel qui se base sur la raison. Les sens se montrant incapables de traduire la réalité, le changement de prisme intervenant au niveau de la narration est de l'ordre de l'intuitif. Cette conviction intérieure est exprimée dans le corpus :

« J'ai descendu l'escalier en courant. La rue était déserte. J'ai fait quelques pas, dans un sens, dans l'autre. Je me suis arrêtée pour écouter. Je l'ai vu, plus loin, en face, ses grosses semelles traçaient des zébrures sur la chaussée humide ; j'ai couru, il me tournait le dos, je l'ai appelé. Un homme m'a regardée avec étonnement. Ce n'était pas mon mari. D'ailleurs, ce n'était pas du tout son manteau. » (Darrieussecq, 1998, p. 26).

Il y a un contraste de sentiment créant une tension qui est captée par le sujet regardant. L'incrédulité et l'incompréhension exprimées par le personnage-épouse se sont transformées en une peur qui est dirigée vers les yeux. La sollicitation extrême de cet organe affecte sa capacité à restituer la réalité. Du coup, le personnage est en proie à une confusion totale. Merleau-Ponty[§] affirme à ce propos que la vision est limitée dans sa tentative à dire le réel, à cause de son caractère personnel. C'est dire que le point de vue semble s'être altéré au point où la vision est parasitée par d'autres phénomènes qui brouillent la réalité. Si de loin, la protagoniste est trahie par ses sens, en se rapprochant elle distingue des détails d'habillement, de traits corporels qui remettent en cause sa première impression. Elle est en prise entre une vérité visuelle et une grande émotion provoquant une reconsidération de la sensorialité visuelle.

Conclusion

Au terme de cette étude sur le visage de l'absence, nous avons analysé à l'aune des théories de l'altérité et de l'espace-temps le paradigme du fantôme. Pour ce faire, deux axes, l'un portant sur une perception de

[§] « Dire que j'ai un champ visuel, c'est dire que par position j'ai accès et ouverture à un système d'êtres, les êtres visibles qui sont à la disposition de mon regard en vertu d'une sorte de contrat primordial et par un don de la nature, sans aucun effort de ma part ; c'est-à-dire que la vision est personnelle ; c'est-à-dire en même temps qu'elle est toujours limitée, qu'il y a toujours autour de ma vision actuelle un horizon de choses non vues ou même non visibles. », Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Edition Gallimard, 1945, p. 268

l'espace-temps distordu et l'autre sur les types de visages ayant permis de comprendre que l'expression de l'absence ou du spectre est complexe. Elle se nourrit d'un langage qui est limité dans la signification de l'altérité et d'une sensorialité exacerbée qui est dans l'incapacité de traduire le réel ; tant le regardé est soit insaisissable, soit le regardant est soumis à une émotion qui modifie son champ perceptif. Finalement, l'analyse met en évidence un personnage absent qui est évoqué, mais dont la connaissance s'insère dans la figure mouvante affichée par la protagoniste. A rebours, il y a l'interrogation d'une intériorité s'exprimant sous l'angle d'exposition des actions et des événements et le langage utilisé. L'autre élément concerne la perspective fragmentaire qui ne s'intéresse pas à la corporalité ou à la totalité du personnage. Elle se borne plutôt à l'étude d'un texte avec un narrateur qui ne peut accéder aux émotions des personnages. Ce qui fait que l'apparente platitude du récit est un prétexte pour Darrieussecq à l'effet de questionner l'homme contemporain insaisissable et donc infigurable. Son roman, de ce fait, fait évoluer la démarche d'une quête de l'autre vers une quête de soi plus complexe.

Références bibliographiques

- ARISTOTE, (1991), Rhétorique. Librairie Générale Française, Paris.
- DARRIEUSSECQ, Marie, (1998), Naissance de fantômes. Gallimard, Paris.
- FREUD Sigmund, (1984), Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse. Gallimard, Paris.
- LEVINAS Emmanuel, (2015), Totalité et infini : Essai sur l'extériorité. Librairie Générale Française, Paris.
- MASSOUMON Omer, (2004), L'image de l'autre dans la littérature française. L'Harmattan, Paris.
- MERLEAU-PONTY Maurice, (1945), Phénoménologie de la perception. Gallimard, Paris.
- MILON Alain, (2008), « L'étrange familier du visage : Michaux interstice de Blanchot et de Levinas in : Emmanuel Levinas-Maurice Blanchot penser la différence, in, Presses universitaires de Paris Nanterre, [<http://books.openedition.org/pupo/881>], consulté le 21 février 2024, Paris.
- POIRIER Patrick, (2001), « De l'infigurable visage ou d'un langage inconnu chez Levinas et Blanchot », in, Études françaises, Volume 37, N. 1, Montréal, pp. 99-116, [<https://doi.org/10.7202/008846ar>], consulté le 13 mars 2024.

RICŒUR Paul, (1985), Temps et récit : Le temps raconté. Tome 3, Seuil, Paris.

ROUSSEL Henri, « Philosophie analytique », *Cahier de Philosophie de l'Université de Caen*, N. 31-32, Presses Universitaires de Caen, 1997-1998, Paris.

SYLVANISE Vanessa, (2016), « Le revenant dans l'œuvre de Toni Morrison : ou le corps hanté de la mémoire », *in*, Conserveries mémorielles, N. 18, [<http://journals.openedition.org/cm/2300>], consulté le 14 mars 2024.