



Du domestique au tragique : pulsion de mort, frustration et clivage psychique dans *Chanson douce* de Leïla Slimani

From the Domestic to the Tragic: Death Drive, Frustration, and Psychic Splitting in Leïla Slimani's *Chanson douce*

Naima MEDJAHED¹

Centre Universitaire Nour Bachir El Bayadh | Algérie
n.medjahed@cu-elbayadh.dz

Résumé Cet article propose une lecture psychanalytique de *Chanson douce* de Leïla Slimani, examinant l'irruption de la pulsion de mort dans l'espace domestique. En mobilisant les concepts d'inquiétante étrangeté, de frustration et de clivage, l'étude montre comment l'effondrement du moi de Louise conduit au double infanticide. Ce processus révèle les mécanismes psychiques de la violence ordinaire tout en exposant les failles d'une société marquée par les rapports de domination

Mots-clés : *Chanson douce*, psychanalyse, pulsion de mort, clivage psychique, frustration.

Abstract This article proposes a psychoanalytic reading of Leïla Slimani's *Chanson douce*, examining the irruption of the death drive within the domestic sphere. By mobilizing the concepts of the uncanny, frustration, and splitting, the study demonstrates how Louise's ego collapse leads to the double infanticide. This process reveals the psychic mechanisms of ordinary violence while exposing the flaws of a society marked by relations of domination

Keywords : *Chanson douce*, psychoanalysis, death drive, psychic splitting, frustration.



Chanson douce, second roman de Leïla Slimani couronné par le Prix Goncourt 2016, s'ouvre sur une scène d'une violence inouïe : la découverte de deux enfants assassinés par leur nounou. Dès les premières lignes, le lecteur est confronté à l'irreprésentable : « Le bébé est mort. Il n'y a pas de doute possible » (Slimani, 2016 : 11).

¹ Auteur correspondant : NAIMA MEDJAHED | n.medjahed@cu-elbayadh.dz

Cette ouverture fracassante place d'emblée le lecteur dans une position inconfortable, celle du témoin d'un crime atroce dont il devra, au fil des pages, comprendre les mécanismes profonds. Mais l'originalité du roman de Slimani ne réside pas seulement dans ce choix narratif audacieux qui dévoile l'issue du récit dès son commencement ; elle tient surtout à la manière dont l'auteure construit progressivement une tension psychique qui conduit inéluctablement au drame. L'intérêt de la psychanalyse pour la littérature contemporaine se trouve ici pleinement justifié. Depuis les travaux fondateurs de Freud sur la création littéraire et l'inconscient (Freud, 1908), puis les développements de la psychocritique (Mauron, 1963) et de la textanalyse (Bellemin-Noël, 1978 ; Assoun, 2005), l'approche psychanalytique offre des outils précieux pour explorer les profondeurs du texte et les mécanismes psychiques qu'il met en jeu. Dans le cas de *Chanson douce*, cette approche se révèle particulièrement féconde, car le roman de Slimani est précisément construit comme une exploration des zones d'ombre de la psyché, ces espaces où le refoulé fait retour sous des formes déguisées et où la pulsion de mort travaille sourdement le sujet jusqu'à son effondrement. Cette lecture s'inscrit dans le prolongement des travaux qui, de la psychocritique de Charles Mauron à la textanalyse de Jean Bellemin-Noël, ont déplacé l'attention freudienne de l'auteur vers le texte lui-même. Comme le souligne Bellemin-Noël, « le texte littéraire est le lieu où se manifeste un inconscient qui n'est pas réductible à celui d'un sujet biographique, mais qui appartient au langage lui-même » (Bellemin-Noël, 1978 : 23). Plutôt que de rechercher dans *Chanson douce* les traces de l'inconscient de Leïla Slimani, nous interrogeons ce que Jacques Lacan a appelé « l'inconscient structuré comme un langage » (Lacan, 1966 : 277) : ces structures signifiantes qui, dans le tissu textuel, produisent des effets de sujet indépendamment des intentions biographiques. Le roman devient alors ce « laboratoire de l'inconscient » évoqué par l'appel, où se rejouent les processus psychiques les plus fondamentaux à travers la narration, le rythme et les métaphores. Cette approche rejoint la position de Paul-Laurent Assoun pour qui « la littérature ne se contente pas d'illustrer la psychanalyse : elle la met à l'épreuve, la déplace, l'enrichit » (Assoun, 2005 : 12). Cette lecture ne vise ni à diagnostiquer un personnage ni à expliquer un fait divers par la psychologie. Elle propose une herméneutique du texte : il s'agit d'interroger la manière dont l'écriture met en scène des processus psychiques, et non de réduire le roman à une illustration clinique. Notre approche assume ainsi le double héritage de la psychanalyse appliquée à la littérature : d'une part, mobiliser les concepts freudiens (pulsion de mort, clivage, *Unheimlich*) comme outils heuristiques ; d'autre part, reconnaître que le texte littéraire, dans sa singularité, peut à son tour éclairer les zones d'ombre de la théorie psychanalytique.

Le choix de cette œuvre pour une lecture psychanalytique se justifie par plusieurs raisons. D'abord, la banalité du cadre : un appartement parisien, une famille de la petite bourgeoisie, une nounou modèle. Rien dans ce décor ne prédispose à l'horreur qui adviendra. C'est précisément cette tension entre le quotidien le plus ordinaire et la violence extrême qui constitue le cœur de l'inquiétante étrangeté du roman. Ensuite, la construction narrative en va-et-vient temporel qui mime le processus psychique du refoulement et du retour du refoulé. Enfin, la complexité psychique du personnage de Louise, cette nounou qui incarne à la fois la perfection et la destructivité, l'ange et le monstre, le familier et l'étrangement inquiétant. La problématique qui guide notre étude peut ainsi se formuler : comment *Chanson douce* met-elle en scène la pulsion de mort à travers la frustration, le silence et le clivage psychique, et en quoi l'écriture romanesque devient-elle un lieu de révélation de l'inconscient ? Nous formulerons deux hypothèses de lecture. La première postule que le roman construit une inquiétante étrangeté progressive, transformant l'espace domestique familier en lieu de menace latente. La seconde soutient

que le personnage de Louise manifeste un clivage psychique profond, où coexistent un moi social adapté et un noyau destructeur qui finit par l'emporter. Notre démonstration suivra quatre axes : nous analyserons d'abord l'inquiétante étrangeté du quotidien mise en œuvre par Slimani ; nous explorerons ensuite les mécanismes de frustration et de clivage psychique ; nous examinerons puis l'irruption de la pulsion de mort dans l'acte meurtrier ; nous interrogerons enfin la fonction cathartique de l'écriture romanesque

1. Chanson douce : une écriture de l'inquiétante étrangeté du quotidien

L'œuvre de Leïla Slimani se distingue par sa capacité à faire surgir l'effroi du sein même du quotidien, déployant une stratégie narrative où le foyer familial, loin d'être un havre de paix, devient le lieu d'une tension insidieuse. Cette première partie s'attache à démontrer comment le roman construit une atmosphère d'inquiétante étrangeté, transformant progressivement la familiarité rassurante de l'espace domestique en un théâtre de l'angoisse. C'est dans cet écart entre le visible et le latent, entre la banalité des gestes et la menace qui les sous-tend, que s'origine la puissance dramatique du récit, préparant le terrain pour l'exploration des profondeurs psychiques du personnage.

1.1. La banalité comme masque de la violence

Le foyer familial constitue traditionnellement l'espace par excellence de la sécurité et de l'intimité protégée. Dans la représentation collective, la maison est ce lieu rassurant où l'on se retire du monde extérieur et de ses menaces, cet espace clos où la famille se reconstitue dans la chaleur de l'intimité. Le roman de Slimani prend précisément pour cadre cet espace supposé sécuritaire : un appartement du dixième arrondissement de Paris, occupé par un jeune couple de la petite bourgeoisie et leurs deux jeunes enfants. Rien, en apparence, ne distingue ce foyer de milliers d'autres ; c'est un lieu banal, ordinaire, presque anonyme dans sa normalité même. Or, c'est précisément cette banalité qui constitue le premier ressort de l'inquiétante étrangeté du roman. Slimani construit son récit sur la déconstruction progressive de l'illusion sécuritaire attachée à l'espace domestique. Ce qui devrait être familier et protecteur devient progressivement étranger et menaçant. L'appartement des Massé, d'abord présenté comme un havre de paix, se transforme insensiblement en lieu de danger, comme si les murs eux-mêmes absorbaient la violence latente qui s'y trame. Cette transformation n'est pas brutale mais insidieuse ; elle procède par touches successives, par petites failles dans la façade de normalité qui se fissure peu à peu. L'ordinaire devient ainsi le terrain privilégié de l'angoisse. Les gestes les plus quotidiens - préparer un biberon, border un enfant, faire les courses - se chargent d'une signification trouble. La narration de Slimani excelle à glisser dans le quotidien des indices quasi imperceptibles qui signalent que quelque chose ne va pas, sans que l'on puisse mettre le doigt sur ce qui cloche exactement. C'est une remarque de Louise qui sonne faux, un silence trop long, un regard qui s'attarde. L'angoisse naît de ces détails infimes, de ces micro-événements qui, pris isolément, ne signifient rien mais qui, accumulés, construisent un climat de menace diffuse. Le lecteur, comme les personnages, sent monter en lui un malaise qu'il ne peut nommer, cette « inquiétante étrangeté » dont parle Freud, où le familier se dévoile soudain sous un jour étrange et menaçant (Freud, 1919/1985).

1.2. L'inquiétante étrangeté (Unheimlich)

Le concept freudien d'*Unheimlich*, développé dans l'essai de 1919 « L'inquiétante étrangeté », offre une grille de lecture particulièrement pertinente pour approcher le roman de

Slimani. Freud définit l'inquiétante étrangeté comme « cette variété de l'effrayant qui remonte au connu de longue date, au familier depuis longtemps » (Freud, 1919/1985 : 215). Ce qui est inquiétant, ce n'est pas ce qui est totalement étranger, mais au contraire ce qui devrait rester familier et qui se met à nous apparaître comme étrange, dérangent, inquiétant. C'est le retour du refoulé sous une forme méconnaissable, c'est le connu qui fait irruption là où on ne l'attend pas. Le personnage de Louise incarne parfaitement cette inquiétante étrangeté. Nounou modèle, elle apparaît d'abord comme la figure rassurante par excellence : « Elle est comme un ange gardien », pensent les Massé à leur première rencontre (Slimani, 2016 : 34). Louise est propre, discrète, efficace, dévouée. Elle incarne l'idéal de la garde d'enfants, cette présence bienveillante qui permet aux parents de vaquer à leurs occupations l'esprit tranquille. Cette familiarité de la nounou parfaite correspond à ce que tout parent espère : un substitut maternel fiable, une figure de confiance à qui l'on peut confier ce qu'on a de plus précieux.

Pourtant, cette familiarité se trouble progressivement. Louise est peut-être trop parfaite, trop dévouée, trop présente. Son dévouement tourne à l'emprise, son efficacité à la mainmise, sa discrétion à l'effacement suspect. Le familier glisse insensiblement vers l'effrayant. La nounou modèle devient cette présence envahissante qui s'immisce dans tous les interstices de la vie familiale, qui connaît les secrets de la maison, qui en devient plus indispensable que les parents eux-mêmes. Slimani écrit : « Plus les semaines passent, et plus Louise excelle à devenir à la fois invisible et indispensable » (Slimani, 2016 : 67). Cette formule saisissante capture l'essence de l'inquiétante étrangeté : cette présence à la fois partout et nulle part, familière et pourtant insaisissable, intime et étrangère. La tension entre le visible et le latent constitue le moteur de cette inquiétante étrangeté. Louise montre ce qu'on attend d'elle : compétence, gentillesse, dévouement. Mais derrière cette façade, quelque chose d'autre se trame, que la narration laisse deviner sans jamais l'explicitement totalement. Ce sont les histoires qu'elle raconte aux enfants, où « les gentils meurent à la fin » (Slimani, 2016 : 89). Ce sont les jeux qu'elle prolonge trop longtemps, ces parties de cache-cache où elle reste tapie dans l'ombre alors que l'enfant l'appelle. Ce sont ces carcasses de volaille que Myriam découvre sur le plan de travail, nettoyées jusqu'à la moelle par les dents des enfants (Slimani, 2016 : 102). Autant de signes qui signalent que le familier abrite l'étrange, que la douceur chansonnette cache une tout autre mélodie. Cette progression de l'inquiétante étrangeté narrative prépare le terrain pour l'exploration de l'étrangeté psychique du personnage. Ce qui apparaît d'abord comme une construction narrative - ce malaise diffus qui s'installe chez le lecteur - se révèle être l'expression d'une vérité psychique plus profonde : la coexistence, en Louise, de deux réalités inconciliables, celle du moi social adapté et celle du noyau destructeur qui travaille secrètement le sujet. C'est à cette réalité psychique clivée que nous allons maintenant nous intéresser.

2. Frustration, manque et clivage du sujet : une lecture psychanalytique

Au-delà de l'atmosphère narrative d'inquiétante étrangeté, le tragique de *Chanson douce* s'enracine dans l'économie psychique de son personnage central. Cette section propose de déplacer l'analyse de la dimension spatiale vers la structure subjective, afin d'examiner les mécanismes profonds qui conduisent au drame. Il s'agit de comprendre comment l'accumulation des frustrations et le clivage du moi constituent le soubassement pathologique d'une subjectivité en voie d'effondrement, dont le silence n'est que le signe apparent d'une destructivité souterraine.

2.1. La frustration comme noyau pathogène

La frustration constitue le terreau dans lequel s'enracine la pathologie de Louise. Mais cette frustration n'est pas simple ; elle se déploie sur plusieurs registres qu'il convient de distinguer. Il y a d'abord la frustration sociale, celle qui naît de la condition de domestique, de cette position subalterne qui cantonne Louise à servir les autres sans jamais pouvoir accéder à ce qu'elle sert. Slimani décrit avec acuité ce déclassement social : ancienne représentante de commerce, Louise a connu une certaine aisance avant que la mort de son mari et le départ de sa fille ne la précipitent dans la précarité. Elle qui pouvait prétendre à une vie meilleure se retrouve contrainte d'entrer au service des autres, de devenir cette « invisible » qui permet aux classes moyennes supérieures de mener leur vie d'accomplissement professionnel (Slimani, 2016 : 45). La frustration affective se superpose à cette frustration sociale. Louise a perdu son mari, sa fille unique s'est éloignée, elle n'a plus personne à aimer. Ce vide affectif la pousse à investir excessivement les familles pour lesquelles elle travaille, cherchant dans ces foyers d'emprunt une compensation à ce qui lui manque. Mais cette stratégie est vouée à l'échec : la famille Massé n'est pas sa famille, les enfants ne sont pas ses enfants, et cette position d'outsider intégré tout en restant extérieur constitue une source permanente de frustration renouvelée. Elle a, comme le note la narration, « le sentiment d'avoir trop vu, trop entendu de l'intimité des autres, une intimité à laquelle elle n'a jamais eu droit » (Slimani, 2016 : 89). Vient enfin la frustration symbolique, peut-être la plus profonde. Louise occupe une place impossible : elle est mère sans l'être, membre de la famille sans en être, indispensable et pourtant interchangeable. Cette position liminaire la condamne à une forme de non-existence sociale. Elle n'a pas de place propre, pas de chez-soi, pas de famille à elle. Elle vit dans l'intimité des autres mais ne possède aucune intimité à elle. Ce manque symbolique, cette absence de reconnaissance sociale de son existence propre, constitue le ferment d'une frustration qui, s'accumulant silencieusement, finira par se transformer en rage destructrice. L'accumulation silencieuse du manque est ce qui caractérise le plus distinctement la trajectoire de Louise. Elle ne se plaint pas, ne proteste pas, n'exprime pas son insatisfaction. Le manque s'accumule en elle comme une dette impayée, comme une blessure qui ne cesse de s'approfondir. Cette absence d'expression verbale de la frustration est significative : le refoulement opère à plein, maintenant dans l'inconscient les affects négatifs qui, ne pouvant s'élaborer dans la parole, s'accumulent sourdement (Freud, 1915). C'est ce qui explique le basculement brutal : rien dans le comportement apparent de Louise ne laissait présager le passage à l'acte meurtrier. La frustration, faute d'avoir pu être symbolisée et élaborée, s'est transformée en force destructrice.

2.2. Clivage psychique et effondrement du moi

Le concept de clivage du moi, introduit par Freud dans ses derniers travaux et développé par la psychanalyse post-freudienne, permet d'éclairer la structure psychique de Louise. Le clivage désigne cette division du sujet qui, face à une réalité insupportable, maintient simultanément deux positions contradictoires : d'un côté, la reconnaissance de la réalité ; de l'autre, le déni de cette même réalité (Freud, 1938/1985). Le moi se divise pour préserver son intégrité face à ce qui menacerait de le détruire. Dans le cas de Louise, on observe un clivage entre un moi social adapté, conforme aux attentes, performant dans son rôle de nounou, et un noyau psychique destructeur qui travaille en profondeur. Ce double visage du personnage apparaît progressivement au fil du récit. Louise est simultanément l'ange gardien et la menace, la présence rassurante et le danger latent. Ces deux aspects coexistent sans se rencontrer, comme s'ils appartenaient à deux personnages distincts. Le moi social de Louise est cette nounou parfaite qui anticipe les besoins, qui

maintient l'ordre, qui procure un sentiment de sécurité. Mais derrière cette façade, un autre Louise se constitue, fait de frustrations accumulées, de ressentiments inexprimés, de pulsions destructrices refoulées. La dissociation entre rôle social et réalité psychique se manifeste dans plusieurs scènes clés du roman. Louise joue avec les enfants, mais ces jeux sont empreints d'une cruauté latente. Elle raconte des histoires, mais ces histoires se terminent mal. Elle les nourrit, mais les morsures découvertes sur leurs corps signalent une violence qu'elle exerce dans l'ombre (Slimani, 2016 : 102). Cette dissociation n'est pas consciente ; Louise n'est pas un monstre qui dissimulerait sciemment ses intentions. Elle est un sujet clivé qui maintient activement la séparation entre ses deux parts, sans avoir conscience de l'une quand elle est dans l'autre.

André Green, dans ses travaux sur le narcissisme et la destructivité, a décrit ce type de clivage comme une défense contre la dépression et l'effondrement (Green, 1983a). Le sujet maintient artificiellement une façade de normalité pendant que, en dessous, se creuse un vide que rien ne peut combler. C'est ce que Green nomme le « narcissisme négatif », cette tendance du sujet à se retirer de tout investissement, à se vider de sa substance, jusqu'à ce que ne reste qu'une coque vide prête à s'effondrer (Green, 1983b : 67). Louise incarne ce processus : elle se maintient en survivant à travers les familles qu'elle sert, mais cette survie est un leurre. En réalité, elle se détruit silencieusement, et cette destruction intérieure finit par se projeter vers l'extérieur sous forme de pulsion meurtrière. La défaillance des mécanismes de défense constitue le stade ultime de ce processus. Tant que le clivage se maintient, le sujet peut fonctionner : la part destructive est contenue, séparée, maintenue à distance. Mais ce clivage demande une énergie considérable, et il peut céder brutalement. Chez Louise, on observe des signes de cet effritement progressif : des troubles du comportement de plus en plus visibles, des propos incohérents, des attitudes inquiétantes que les Massé choisissent de ne pas voir. Le déni des parents participe du drame : ils ont trop besoin de Louise pour accepter de voir ce qui ne va pas. Ce déni partagé crée les conditions de l'irruption finale, ce moment où le clivage cède et où la pulsion de mort fait irruption dans le réel. Toutefois, toute lecture psychanalytique se heurte à l'opacité irréductible du personnage. Louise ne se laisse pas entièrement subsumer sous une catégorie théorique : le texte maintient volontairement une zone d'indécidable qui résiste à l'explication.

2.3. Le système familial pathologique : le déni et le narcissisme des parents

La catastrophe ne peut être comprise comme le seul fait d'une psyché individuelle pathologique ; elle est aussi la conséquence d'un appareil psychique familial dysfonctionnel. Myriam et Paul, bien que victimes, sont des acteurs inconscients du drame. Leur principal mécanisme de défense est le déni. Comme le note Freud, le déni est ce refus de reconnaître une réalité perçue comme trop menaçante pour l'équilibre du moi (Freud, 1924). Le besoin qu'ils ont de Louise - cette fonction « invisible et indispensable » qui leur permet de réaliser leurs ambitions professionnelles et de maintenir un mode de vie confortable - est si puissant qu'il active un déni systématique. Ils ne veulent pas voir sa fatigue, sa solitude, sa souffrance grandissante. Les signes sont là (les morsures, son silence, son regard vide), mais ils sont activement ignorés car les affronter remettrait en question leur propre équilibre narcissique. Ce dernier point est crucial. Les enfants et, par extension, la nounou qui s'en occupe, fonctionnent comme des objets narcissiques pour les parents. Leur réussite familiale et professionnelle dépend du bon fonctionnement de ce système. Louise n'est pas vue comme un sujet à part entière, mais comme une extension d'eux-mêmes, un outil au service de leur propre image. Lorsque cette fonction se dérègle,

leur réaction n'est pas l'empathie mais l'agacement ou la tentative de "réparer" l'outil (en lui proposant une augmentation, par exemple). Le meurtre est donc, paradoxalement, la destruction brutale de leur propre système narcissique. C'est l'objet qu'ils avaient investi de leur propre idéal qui se retournait contre eux de la manière la plus violente qui soit, révélant la vacuité et la fragilité de leurs fondements.

3. Le meurtre comme irruption de la pulsion de mort

L'effondrement du moi et la défaillance du système familial créaient le terrain du drame, mais c'est l'irruption d'une force pulsionnelle spécifique qui en scelle l'issue fatale. Cette partie s'attache à éclairer le passage à l'acte sous le prisme de la pulsion de mort, déplaçant l'analyse de la structuration du manque vers la dynamique de la destructivité. Il s'agit de comprendre comment l'infanticide, loin d'être une simple rupture narrative, constitue l'accomplissement paradoxal d'une économie psychique dominée par l'au-delà du principe de plaisir.

3.1. La pulsion de mort : approche conceptuelle

La notion de pulsion de mort (*Todestrieb*), introduite par Freud dans « Au-delà du principe de plaisir » (1920), constitue l'un des concepts les plus controversés et les plus féconds de la métapsychologie freudienne. Freud postule l'existence, à côté des pulsions de vie (*Eros*) qui visent la liaison, la construction, l'unification, de pulsions de mort qui visent la déliaison, la destruction, le retour à l'inorganique (Freud, 1920/1981 : 51). Ces pulsions de mort sont originellement tournées vers l'intérieur ; elles visent la destruction du sujet lui-même. Mais elles peuvent être retournées vers l'extérieur, devenant alors pulsions de destruction agressive envers les objets externes. Le rapport entre répétition, destruction et jouissance négative est au cœur de ce concept. Freud observe que certains sujets répètent inlassablement des expériences désagréables, comme s'ils étaient contraints de rejouer des traumatismes. Cette compulsion de répétition, qui échappe au principe de plaisir, témoigne selon Freud de l'activité de la pulsion de mort (Freud, 1920/1981 : 68). Le sujet est poussé à répéter non pour élaborer, mais pour détruire, pour revenir à un état antérieur. Cette répétition peut prendre la forme d'actes auto-destructeurs ou d'agressions envers autrui, les deux faces d'une même dynamique pulsionnelle. La notion de « jouissance négative », développée notamment par Jacques Lacan à partir du concept freudien, permet d'éclairer ce qui se joue dans l'acte meurtrier. Il s'agit d'une satisfaction paradoxale qui ne produit pas du plaisir mais de la souffrance, d'une jouissance qui se paie de la destruction du sujet et de l'objet (Lacan, 1986 : 217). Cette jouissance négative échappe aux régulations habituelles du plaisir ; elle est au-delà du principe de plaisir, dans ce que Freud nomme l'« au-delà » (Freud, 1920/1981). L'acte meurtrier de Louise peut être compris comme l'expression de cette jouissance négative, cette satisfaction destructrice qui s'obtient au prix de l'anéantissement.

3.2. L'acte meurtrier comme acte psychique

Le meurtre des enfants Massé ne doit pas être lu comme un simple fait divers sordide mais comme l'aboutissement d'un processus psychique complexe. Ce n'est pas un acte gratuit, inexplicable, qui surgirait de nulle part. C'est le point d'arrivée d'une longue maturation inconsciente, la cristallisation brutale de forces psychiques qui travaillaient le sujet depuis longtemps. Comprendre l'acte meurtrier comme acte psychique, c'est le resituer dans l'économie pulsionnelle du sujet, dans l'histoire de ses frustrations, de ses clivages, de ses

défaillances. L'effondrement du symbolique précède le passage à l'acte. Chez Louise, les signes de cet effondrement sont nombreux : la confusion entre son rôle et celui des parents, l'identification délirante aux enfants, l'effacement progressif des frontières entre elle et la famille. Le symbolique, cet ordre qui structure les places et les fonctions, se dissout peu à peu. Louise n'est plus clairement la nounou ; elle devient une présence indifférenciée, occupant toutes les places sans en tenir aucune. Comme le note René Roussillon, « l'effondrement du cadre symbolique précède et rend possible le passage à l'acte violent, lorsque les limites qui contenaient la pulsion viennent à se dissoudre » (Roussillon, 1991 : 45). Cet effondrement du symbolique crée les conditions du passage à l'acte : quand les limites n'existent plus, quand les places se confondent, l'interdit de l'infanticide lui-même peut être levé. L'échec du langage accompagne cet effondrement. Louise ne parle pas de ce qui la ronge ; elle ne met pas en mots ses frustrations, ses manques, sa souffrance. Le langage, vecteur de symbolisation, faillit à sa fonction. Ce qui ne peut être dit ne peut être élaboré ; ce qui ne peut être élaboré s'accumule en silence ; ce qui s'accumule en silence finit par éclater sous forme d'acte. Le triomphe de l'acte sur le langage est significatif : là où les mots ont manqué, l'acte fait irruption. L'infanticide est ce qui se dit quand il n'y a plus de mots pour le dire, ce qui s'accomplit quand la symbolisation a définitivement échoué. Slimani semble confirmer cette lecture lorsque, décrivant l'état de Louise avant le drame, elle écrit : « Elle ne parle pas. Elle ne dit rien. Les mots sont coincés au fond d'elle, comme des cailloux » (Slimani, 2016 : 187). Cet acte constitue un point de non-retour. Après le meurtre, Louise ne peut plus revenir en arrière. L'acte a transformé le sujet ; elle n'est plus la même qu'avant. Le meurtre a scellé son sort, mais aussi accompli sa destruction intérieure. En détruisant les enfants, Louise s'est détruite elle-même. La pulsion de mort, en se projetant vers l'extérieur, n'a pas épargné le sujet qui en était le siège. C'est cette logique d'auto-destruction par destruction de l'autre qui caractérise la pulsion de mort : elle ne connaît pas de limite, elle ne s'arrête pas à l'objet, elle retourne toujours vers le sujet. Comme l'écrit André Green, « la pulsion de mort est fondamentalement autodestructrice ; même lorsqu'elle se tourne vers l'extérieur, c'est encore le sujet qu'elle vise à travers l'objet » (Green, 1983a : 92).

4. Écriture romanesque et fonction cathartique

Si Freud a fondé le dialogue entre psychanalyse et littérature en interrogeant la fonction du fantasme créateur, *Chanson douce* nous invite à repenser cette question. Dans « La création littéraire et le rêve éveillé » (1908), Freud soutenait que « l'écrivain fait la même chose que l'enfant qui joue : il crée un monde de fantaisie qu'il prend très au sérieux » (Freud, 1908/1985 : 76). Le fantasme n'est plus ici celui de l'auteur mais celui que le texte construit pour le lecteur : ce « et si cela m'arrivait ? » qui hante la lecture du roman. Slimani active chez son lecteur des fantasmes archaïques - l'abandon, la dévoration, l'infanticide - sans jamais les réduire à une simple illustration clinique. Le roman accomplit ce que l'argumentaire nomme une « mise en scène du refoulement, du désir, du manque » : il donne forme à l'informe, il figure l'irreprésentable, il rend sensible ce que la théorie ne peut que nommer. En ce sens, *Chanson douce* participe de ce « travail de symbolisation du trauma » qui définit, selon l'appel, la vocation éthique de la littérature contemporaine. Comme le note Julia Kristeva, « la littérature est le lieu privilégié où l'être parlant fait l'expérience de ses limites, de ses douleurs, de ses jouissances interdites » (Kristeva, 1987 : 23). Les scènes où Louise raconte des histoires aux enfants sont exemplaires de ce travail fantasmatique : elle leur invente des contes où « les gentils meurent à la fin » (Slimani, 2016 : 89), inversant la fonction rassurante habituelle de la narration enfantine. Ces histoires sont la mise en mots d'un fantasme destructeur qui, faute de pouvoir être

élaboré ailleurs, trouve dans la fiction un espace d'expression. Le lecteur, lui-même, est pris dans ce dispositif : il fantasme l'horreur tout en la lisant, il l'éprouve par procuration, il la vit sans la vivre. C'est en cela que le roman est véritablement cathartique.

4.1. L'écriture comme mise en scène de l'inconscient

La construction narrative de *Chanson douce* mérite une attention particulière, car elle mime le fonctionnement de l'inconscient. Le roman est construit sur des va-et-vient temporels constants : le récit principal, qui conduit au drame, est entrecoupé de retours en arrière, de témoignages de personnages secondaires, de fragments qui viennent éclairer rétrospectivement ce qui se joue. Cette structure fragmentée reproduit le processus psychique lui-même, ces allers-retours entre le présent et le passé, entre le conscient et l'inconscient, entre ce qui se montre et ce qui se cache. La gestion du suspense et du silence participe de cette mise en scène de l'inconscient. Le lecteur sait dès le premier chapitre ce qui va arriver : les enfants vont mourir, tués par leur nounou. Ce savoir initial devrait théoriquement ôter tout suspense. Pourtant, la tension ne cesse de croître au fil des pages. Comment en arrive-t-on là ? Quels sont les mécanismes qui conduisent au drame ? Le suspense se déplace de l'action vers la compréhension, de ce qui va arriver à ce qui l'a rendu possible. Cette gestion du suspense révèle une profonde compréhension des processus psychiques : l'inconscient ne se révèle pas d'un coup, il se dévoile progressivement, par fragments, par indices épars qu'il faut assembler. La place du non-dit et de l'implicite est centrale dans l'économie du roman. Slimani ne nous dit pas tout ; elle suggère, elle laisse deviner, elle esquisse. Ce qui n'est pas dit est aussi important que ce qui est dit. Le non-dit signale la présence du refoulé, ce qui ne peut être directement énoncé mais qui travaille le texte en sous-main (Freud, 1915). Les silences du récit correspondent aux silences de Louise, ces zones d'ombre qu'elle maintient autour d'elle et qui signalent les failles de son fonctionnement psychique. Cette écriture fragmentée, qui procède par va-et-vient temporels et par indices épars, fait écho à ce que l'argumentaire du numéro identifie comme la « fragmentation du moi » caractéristique de l'époque contemporaine. *Chanson douce* n'est pas une autofiction - le roman ne prétend pas livrer l'intimité de l'auteure - mais il met en scène une esthétique de la dispersion qui interroge la pertinence de l'inconscient freudien à l'ère du moi éclaté. La construction narrative mime le fonctionnement psychique clivé de Louise : comme elle, le récit est à la fois lisse et troué, cohérent et chaotique, fluide et heurté. Slimani invente ainsi une forme romanesque qui donne à voir, dans la texture même de l'écriture, ce que la psychanalyse ne peut que théoriser : la coexistence paradoxale du familier et de l'étranger, du visible et du latent, du moi social et du noyau destructeur. Le texte devient lui-même espace du clivage, support matériel de la division subjective. Comme l'écrit Vincent Jouve dans *L'effet-personnage dans le roman*, « la fragmentation narrative n'est pas qu'un procédé formel : elle est la trace, dans le texte, d'une subjectivité déchirée qui ne peut plus se vivre comme unité » (Jouve, 1992 : 156). Chez Slimani, cette fragmentation est perceptible jusque dans le rythme des phrases, ces alternances de longues périodes descriptives et de phrases sèches, presque cliniques, qui disent l'horreur sans pathos. Lorsque le narrateur évoque l'enfance de Louise, le texte se fait plus fluide, presque lyrique : « Elle aimait l'odeur du propre, le calme des après-midis d'hiver, le bruit des clés dans la serrure » (Slimani, 2016 : 45). Mais quand il s'approche du drame, la phrase se brise, se fait hachée, comme pour mimer l'effondrement psychique à venir : « Le bébé est mort. Il n'y a pas de doute possible » (Slimani, 2016 : 11). Cette dualité stylistique est l'équivalent formel du clivage psychique.

4.2. Le roman comme espace de symbolisation du trauma

Pour les personnages d'abord, le roman fonctionne comme un espace de symbolisation. Myriam et Paul, les parents, sont confrontés à l'irreprésentable : leurs enfants ont été assassinés par celle en qui ils avaient placé leur confiance. Comment comprendre l'incompréhensible ? Comment intégrer cette horreur dans l'histoire de leur vie ? Le roman ne répond pas à ces questions, mais il les pose avec une acuité qui permet aux personnages de commencer un travail de deuil. La narration, en reconstruisant ce qui s'est passé, offre un cadre pour cette élaboration nécessaire. Pour le lecteur ensuite, le roman accomplit une fonction cathartique. La catharsis, notion aristotélicienne reprise par Freud, désigne cette purgation des passions qui s'opère à travers la représentation artistique (Aristote, 1980 ; Freud, 1908). En nous faisant vivre par procuration l'angoisse de la situation, en nous confrontant à la violence de l'acte, le roman nous permet d'élaborer ces affects sans avoir à les subir réellement. Le lecteur sort du livre éprouvé mais purgé, comme après avoir traversé une épreuve initiatique. Cette fonction cathartique n'est pas négative ; elle permet au contraire de penser ce qui, sans le roman, resterait impensé. La littérature devient ainsi un lieu de confrontation avec l'irreprésentable. Ce qui ne peut être pensé dans la réalité - l'infanticide, la folie meurtrière - peut être représenté dans la fiction. Le roman offre un cadre sécurisé pour explorer les zones les plus sombres de l'âme humaine, celles que nous préférons ordinairement ne pas regarder. *Chanson douce* nous force à regarder, à considérer ce que nous voudrions ignorer. En ce sens, l'écriture de Slimani accomplit une fonction éthique : elle refuse de détourner le regard, elle nomme l'innommable, elle explore l'inexplorable. Cette fonction de symbolisation du trauma confère au roman une dimension thérapeutique, non pas pour les personnages - il est trop tard pour eux - mais pour la société qui les lit. *Chanson douce* nous renvoie à nos propres contradictions, à nos propres dénis, à nos propres refoulements. Il nous interroge sur notre rapport aux domestiques, sur les inégalités que nous entretenons, sur les violences latentes que nous préférons ignorer. Le roman devient un miroir tendu à la société contemporaine, un miroir qui ne flatte pas mais qui révèle.

Conclusion

L'analyse psychanalytique de *Chanson douce* que nous avons menée permet de mettre en lumière les mécanismes profonds à l'œuvre dans ce roman majeur de la littérature contemporaine. L'inquiétante étrangeté du quotidien, la frustration accumulée, le clivage psychique et l'irruption de la pulsion de mort constituent les quatre temps d'une tragédie qui se joue sous nos yeux, dans l'espace le plus banal qui soit - un appartement parisien, une famille ordinaire, une nounou modèle. Le génie de Slimani tient dans cette capacité à faire surgir l'horreur du quotidien, à révéler la violence tapie au cœur de la familiarité. L'apport de la lecture psychanalytique à la compréhension du roman est considérable. Les concepts freudiens de pulsion de mort (Freud, 1920/1981), d'inquiétante étrangeté (Freud, 1919/1985), de clivage du moi (Freud, 1938/1985) et de compulsion de répétition (Freud, 1920/1981) permettent de saisir ce qui, sans eux, resterait obscur. Le personnage de Louise n'est pas un monstre incompréhensible ; elle est un sujet psychique dont la trajectoire obéit à des logiques pulsionnelles précises. Comprendre ces logiques ne signifie pas excuser l'inexcusable ; cela signifie éclairer les ressorts de la violence pour mieux la prévenir. Cette démonstration permet de répondre à la question centrale soulevée par l'appel : la psychanalyse peut-elle encore servir de modèle herméneutique

face aux approches contemporaines ? L'étude de *Chanson douce* montre que oui, à condition que la lecture psychanalytique ne s'érige pas en discours de vérité exclusive mais s'ouvre au dialogue avec d'autres grilles interprétatives. Les rapports de classe qui structurent la relation entre les Massé et Louise - cette « domination silencieuse » que Slimani décrit avec acuité - appellent une lecture sociocritique. Comme l'écrit Pierre Bourdieu, « la domination ne s'exerce pas seulement dans la conscience mais aussi dans les corps, dans les espaces, dans les temps » (Bourdieu, 1997 : 28). La condition de domestique, cette « invisible » qui permet aux classes moyennes de mener leur vie d'accomplissement professionnel (Slimani, 2016 : 45), renvoie aux études postcoloniales et aux *gender studies* : Louise est cette figure de l'entre-deux, ni tout à fait famille ni tout à fait étrangère, que Gayatri Spivak analyserait comme sujet subalterne « incapable de parler » sans médiation (Spivak, 2009 : 45). La fragmentation narrative du roman - ces va-et-vient temporels qui miment le fonctionnement psychique - fait écho aux théories de la déconstruction chères à Derrida, pour qui « le texte n'a pas d'identité, d'unité stable, mais une multiplicité de voix » (Derrida, 1967 : 112). Loin d'invalidier l'approche psychanalytique, ces perspectives la complètent et l'enrichissent. L'inconscient freudien n'est pas obsolète, mais il se déploie désormais dans un champ élargi où les déterminations sociales, culturelles et historiques croisent les déterminations psychiques. *Chanson douce* illustre exemplairement cette intrication : la pulsion de mort de Louise n'est pas réductible à une pure fatalité intrapsychique - elle est aussi le produit d'une frustration sociale, d'une invisibilisation systémique, d'un déclassement que la psychanalyse seule ne peut épuiser. Slimani le suggère lorsqu'elle écrit que Louise avait « le sentiment d'avoir trop vu, trop entendu de l'intimité des autres, une intimité à laquelle elle n'a jamais eu droit » (Slimani, 2016 : 89). Cette phrase condense à elle seule l'articulation du psychique et du social : le manque n'est pas seulement affectif, il est aussi symbolique et matériel.

Notre analyse présente toutefois des limites qu'il convient de reconnaître. La lecture psychanalytique n'épuise pas le sens du roman ; d'autres approches peuvent compléter et enrichir notre compréhension. La sociocritique, par exemple, permettrait d'approfondir la dimension sociale du récit, les rapports de classe qui structurent la relation entre les Massé et Louise. Les études du *care* et du travail domestique mettraient en lumière les conditions de travail des nounous et les formes d'exploitation qu'elles subissent. Une approche féministe interrogerait la place des femmes dans le roman - Myriam, Louise, la mère de Paul - et les rapports de genre qui s'y dessinent. Ces prolongements possibles n'enlèvent rien à la pertinence de l'approche psychanalytique ; ils en montrent au contraire la fécondité, car c'est en dialogue avec d'autres approches que la psychanalyse littéraire donne sa pleine mesure. *Chanson douce* s'impose ainsi comme une œuvre de référence pour comprendre les ressorts psychiques de la violence contemporaine, cette violence ordinaire qui peut, dans certaines conditions, basculer vers l'irréparable. Le roman de Slimani confirme la pertinence de la psychanalyse comme modèle herméneutique pour la littérature contemporaine, sa capacité à éclairer les zones d'ombre de l'âme humaine et à donner sens à ce qui semble le plus absurde.

Références bibliographiques

- ARISTOTE. 1980. *Poétique*. Traduction, présentation et notes de R. Dupont-Roc et J. Lallot. Seuil. Paris.
 ASSOUN, P.-L. 2005. *Littérature et psychanalyse : Freud et la création littéraire*. Anthropos. Paris.
 BELLEMIN-NOËL, J. 1978. *Psychanalyse et littérature*. Presses Universitaires de France. Paris.
 BOURDIEU, P. 1997. *Méditations pascaliennes*. Seuil. Paris.
 DERRIDA, J. 1967. *L'écriture et la différence*. Seuil. Paris.

NAIMA MEDJAHED

- FREUD, S. 1915. « Le refoulement » dans *Métapsychologie*. Gallimard. Paris.
- FREUD, S. 1924. « La perte de la réalité dans la névrose et la psychose » dans *Névrose, psychose et perversion*. Presses Universitaires de France. Paris.
- FREUD, S. 1981. « Au-delà du principe de plaisir » dans *Essais de psychanalyse*. Payot. Paris.
- FREUD, S. 1985a. « La création littéraire et le rêve éveillé » dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Gallimard. Paris. p. 75-92.
- FREUD, S. 1985b. « L'inquiétante étrangeté » dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Gallimard. Paris. p. 213-263.
- FREUD, S. 1985c. « Le clivage du moi dans le processus de défense » dans *Résultats, idées, problèmes*. Tome II. Presses Universitaires de France. Paris.
- GREEN, A. 1983a. *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*. Éditions de Minuit. Paris.
- GREEN, A. 1983b. *La folie privée*. Gallimard. Paris.
- JOUE, V. 1992. *L'effet-personnage dans le roman*. Presses Universitaires de France. Paris.
- KRISTEVA, J. 1987. *Soleil noir : Dépression et mélancolie*. Gallimard. Paris.
- LACAN, J. 1966. *Écrits*. Seuil. Paris.
- LACAN, J. 1986. *Le Séminaire, livre VII : L'éthique de la psychanalyse*. Seuil. Paris.
- MAURON, C. 1963. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : Introduction à la psychocritique*. José Corti. Paris.
- ROUSSILLON, R. 1991. *Paradoxes et situations limites de la psychanalyse*. Presses Universitaires de France. Paris.
- SLIMANI, L. 2016. *Chanson douce*. Gallimard. Paris.
- SPIVAK, G. C. 2009. *Les subalternes peuvent-elles parler ?* Éditions Amsterdam. Paris.