



N° 12, 2018

RILUNE — Revue des littératures européennes

“Dormir, transcrire, créer : le rêve littéraire à travers les genres, les domaines et les époques”

FRANÇOIS DUSSART
(UNIVERSITÉ DE LILLE)

Rêve ophélien et écho du fantasma dans l'œuvre d'Annie Ernaux

Pour citer cet article

François Dussart « Rêve ophélien et écho du fantasma dans l'œuvre d'Annie Ernaux », in *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 12, *Dormir, transcrire, créer : le rêve littéraire à travers les genres, les domaines et les époques*, p. 174-188
(Mirta Cimmino, Maria Teresa De Palma, Isabella Del Monte, éd.), 2018 (version en ligne, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR Dans un récit de rêve d'Annie Ernaux, des plantes partent du sexe de la narratrice couchée dans une rivière. L'analyse croisée des variantes du rêve et des glissements du signifiant permet d'y lire la vocation littéraire, l'avortement et les deuils. Autour du trou de la perte se projettent les images du récit princeps autrefois proféré par la mère, révélant ce qui semble avoir été toujours déjà connu – l'existence d'une sœur morte, des hallucinations contradictoires de fusion heureuse et d'usurpation horrible –, dans le rapport circulaire qu'entretiennent le fantasma et le traumatisme. Pour s'en protéger, l'enfant s'approprie la beauté autoritaire de l'énonciation littéraire, non sans préserver une crypte de rêverie vide où continue de résonner l'écho des fêtes tristes.

Mots-clés: Annie Ernaux, Littérature et psychanalyse, Rêve, Fantasma, Deuil.

EN In a dream story by Annie Ernaux, plants start from the sex of the narrator lying in a river. The crossed analysis of the variants of the dream and the sliding of the signifier makes it possible to read the literary vocation, the abortion and the mourning. Around the hole of loss are projected images of the original tale once told by the mother, revealing what seems to have already always been known—the existence of a dead sister, contradictory hallucinations of happy fusion and horrible usurpation—, in the circular report that fantasy and trauma maintain. To protect himself from it, the child appropriates the authoritarian beauty of the literary enunciation, not without preserving a crypt of empty reverie where the echo of the sad festivals continues to resound.

Keywords: Annie Ernaux, Literature and Psychoanalysis, Dream, Fantasy, Mourning.

FRANÇOIS DUSSART

Rêve ophélien et écho du fantasme dans l'œuvre d'Annie Ernaux

L'objet du fantasme est cette altérité, image et pathos, par où un autre prend la place de ce dont le sujet est privé symboliquement.

Lacan¹

La patiente posa la question : « Quand je marche sur ce nuage rose, est-ce mon imagination qui enrichit la vie ou est-ce cette chose que vous appelez fantasmer, qui arrive quand je ne fais rien et me fait sentir que je n'existe pas ? ».

Winnicott²

Le rêve et le fantasme, dans leur rapport à l'absence, à la fascination et au silence, intéressent aussi bien la psychanalyse que la littérature. Épisodes de disjonction de l'expérience et du langage, les fantasmes sont des scènes où agit puissamment la tendance régressive vers les origines. Ils manifestent, dans la rêverie diurne comme dans les profondeurs du contenu primaire, la tentative de rejoindre, dans une sorte d'état second voire de dépersonnalisation, quelque chose qui n'a peut-être jamais été présent. Loin d'être de pures créations de l'imaginaire, les scènes fantasmatiques échappent à celui qui en est le théâtre et ne commencent fondamentalement à lui apparaître qu'après coup. Comme le soulignent Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, il y a toujours au moins « deux événements [...] séparés dans la série temporelle, le premier restant incompris et comme exclu à l'intérieur du sujet pour être ensuite repris dans l'élaboration du second temps³ ».

En travaillant constamment dans le va-et-vient différé de ce contretemps, les textes d'Annie Ernaux font apparaître la synergie du

¹ JACQUES LACAN, *Séminaire, VI, Le désir et son interprétation* [1958-1959], Paris, La Martinière / Le Champ freudien, 2013, p. 370.

² DONALD WOODS WINNICOTT, « Rêver, fantasmer, vivre », in ID., *Jeu et réalité* [1971], traduction de Claude Monod et Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard, « Folio », 1975, p. 74.

³ JEAN LAPLANCHE, JEAN-BERTRAND PONTALIS, *Fantasme originaire, fantasme des origines, origines du fantasme* [1964], Paris, Fayard, « Pluriel », 2010, p. 54.

rêve et du fantasme dans l'élaboration secondaire de l'inconscient et de l'écrit. Le souvenir éveillé et le rêve s'y éclairent mutuellement, à la manière des « deux modalités de fantasme » dont parlent Laplanche et Pontalis, la rêverie consciente et la scène enfouie, qui « semblent sinon se rejoindre, du moins communiquer de l'intérieur et comme se symboliser l'une l'autre⁴ ». La présence secondaire mais insistante des rêves dans l'œuvre d'Ernaux témoigne de son enracinement dans l'inconscient et de sa fascination pour les images, tout autant que de sa volonté de ne rejeter aucun aspect de sa vie. La défiance à l'égard de la psychanalyse va paradoxalement de pair avec la connaissance qu'a l'auteur de ses pratiques herméneutiques, voire avec l'attrait que celles-ci exercent sur elle⁵. Une partie de la critique ernausienne a eu tendance jusqu'à présent à occulter les nombreux récits de rêves, peut-être à cause de ce discours pour le moins réservé de l'auteur sur la psychanalyse. Une lecture ouverte au langage de l'inconscient permet cependant de mieux comprendre la complexité qu'apportent les récits oniriques et les tableaux fantasmatiques à ce projet littéraire plutôt marqué, à première vue, par une rationalisation et une universalisation sociologiques de l'expérience⁶ ainsi que par une écriture factuelle, réaliste et expéditive. Il se trouve que ces tendances stylistiques elles-mêmes, loin d'entraver ou de désenchanter la narration onirique, lui donnent tout son pouvoir d'attraction : la précision acérée du style met à nu les condensations, les déplacements et les ambiguïtés symboliques du rêve.

Ces ambiguïtés sont parfois si radicales que le rêve ou l'écrivain semblent traiter les oppositions comme des équivalences. L'amour et la haine, le même et l'autre, la toute-puissance et l'impuissance peuvent alors échanger leur place au sein d'une même interprétation. Cet indice de littéarité implique aussi, plus analytiquement, une mise en perspective

⁴ *Ibid.*, p. 78 pour ces deux citations.

⁵ Voir à ce sujet ANNIE ERNAUX, *Passion simple (PS)*, p. 667 ; *La Honte*, p. 221 ; *L'Écriture comme un couteau (ÉC)*, Paris, Gallimard, 2003, rééd. « Folio », 2011, p. 55-56 ; *L'Autre fille (AF)*, Paris, NiL éditions, « les affranchis », 2011, p. 62 ; *Le Vrai lieu (VL)*, Paris, Gallimard, 2014, p. 91-92 ; *Mémoire de fille*, Paris, Gallimard, 2016, p. 96. Annie Ernaux interprète souvent ses rêves, par exemple dans *Se perdre (SP)*, p. 802-803, p. 856. C'est dans le journal intime, notamment dans la partie publiée sous ce titre, *Se perdre*, que les récits de rêves abondent. Dans cette chronique d'une passion, tenue entre 1988 et 1990, et publiée en 2001, l'euphorie amoureuse et sexuelle est progressivement envahie par la description noire de la solitude, de l'attente, des rêves et des réveils. Sauf précision contraire, les citations des textes d'Ernaux renvoient à l'anthologie *Écrire la vie (ÉV)*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2011.

⁶ Rappelons, à ce propos, que *La Place* s'est longtemps intitulée « Éléments pour une ethnographie familiale », et qu'à partir de ce livre l'auteur utilise le plus souvent un *je*, ni autofictionnel, ni même autobiographique, qui serait plutôt une « forme transpersonnelle » permettant de « saisir, dans [s]on expérience, les signes d'une réalité familiale, sociale ou passionnelle ». Voir ANNIE ERNAUX, « Vers un *je* transpersonnel », in *Cahiers RITM (Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes)*, n° 6, 1993, p. 221.

dans l'histoire affective du sujet et de ses refoulements, selon laquelle il y a toujours un événement, sinon opposé, du moins plus ancien, plus traumatique ou plus lointain que celui qui est d'abord raconté. Ce dédoublement fondamental dit quelque chose à la fois de la fiction et du langage du rêve⁷. Chaque figure est prise dans un paradigme de variantes et de variations où d'étonnantes substitutions sont possibles, tel élément pouvant être ravivé et complété par tel autre qui lui semblait *a priori* étranger. Cette récurrence ou, plus exactement, cette récursivité des motifs dit aussi la grande cohérence d'une œuvre littéraire – aux résonances parfois mythiques – dont tous les éléments, au-delà de l'apparente disparité des expériences vécues au fil du temps, sont liés.

1. Le rêve ophélien

Dans les dernières pages d'*Une femme* (1987), la narratrice évoque, à travers le récit d'un rêve, le lien qui l'unit à sa mère qui vient de mourir :

Pendant les dix mois où j'ai écrit, je rêvais d'elle presque toutes les nuits. Une fois, j'étais couchée au milieu d'une rivière, entre deux eaux. De mon ventre, de mon sexe à nouveau lisse comme celui d'une petite fille partaient des plantes en filaments, qui flottaient, molles. Ce n'était pas seulement mon sexe, c'était aussi celui de ma mère⁸.

Une première version du même rêve figure dans « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » (1997) :

Début janvier, ce rêve, où je suis dans une rivière, entre deux eaux, avec des filaments sous moi. Mon sexe est blanc et j'ai l'impression que c'est aussi le sexe de ma mère, le même. Oser creuser cela⁹.

Ce rêve très dense fait partie, comme nous allons le voir, d'une large constellation d'images et d'échos qui tend à lier l'origine de la création littéraire aux traumatismes de l'avortement et du deuil. Les différentes implications des éléments de ce rêve ont été remarquablement étudiées par Lorraine Day¹⁰. Nous ne souhaitons pas ici reprendre tous les aspects

⁷ Freud étudie en détail ces aspects de la *langue des pensées de rêve*. On se reportera au chapitre intitulé « Le travail de rêve » dans SIGMUND FREUD, *L'Interprétation du rêve* [1899-1900], traduction de Janine Altounian, Pierre Cotet, René Lainé, Alain Rauzy, François Robert, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 319-559, et, de manière exemplaire, à la note sur « les mots originaires », p. 363.

⁸ ANNIE ERNAUX, *Une femme (F)*, in *ÉV*, p. 596.

⁹ ID., « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » (*JNS*), p. 629. Il s'agit du journal tenu pendant l'Alzheimer et la mort de la mère, écrit avant *Une femme*, mais publié dix ans plus tard.

¹⁰ LORRAINE DAY, « Annie Ernaux and Courbet's *L'Origine du monde* : The Maternal body, Desire

de cette riche lecture psychanalytique et féministe, mais plutôt la prolonger en proposant d'autres associations herméneutiques.

Coincidence troublante, c'est l'analyse d'un autre rêve de rivière qui conduit Freud, dans la *Traumdeutung*, à cette remarque qui peut éclairer le rêve des filaments et ses répliques :

Dans l'analyse du rêve, nous pouvons nettement différencier les deux cheminements de pensée – l'un, consolateur, semble situé en surface et l'autre, plein de reproches, situé en profondeur – qui suivent un cours diamétralement opposé et dont les éléments, semblables mais contraires, ont trouvé une présentation par les mêmes éléments du rêve¹¹.

Il est aisé de reconnaître dans la vision que nous propose Annie Ernaux – et dans le singulier mélange de consolation et de reproche, mais aussi de beauté, de bien-être et d'étrangeté dérangeante qu'elle communique – le mythe d'Ophélie, tel que, avant Millais et Rimbaud, Shakespeare lui-même semble en avoir fixé les grandes lignes dans *Hamlet*. Le schème que nomme Ophélie apparaît comme une structure de l'imaginaire, dont l'universalité proviendrait de la conjonction des sèmes d'eau, de féminité et de mort. L'ambivalence fascinante de son suicide au ralenti a été soulignée par Gaston Bachelard qui, dans son exploration philosophique de l'imagination élémentaire, évoque une « rêverie où l'horreur est lente et tranquille¹² ».

Dans l'extrait d'*Une femme*, si le détail mythique de la chevelure dénouée par l'eau s'est transformé en une grappe de « plantes en filaments », et si l'origine de cette ondulation s'est déplacée, la femme du rêve n'en ressemble pas moins à ces fées légendaires qui peignent leurs longs cheveux au bord des sources. Ce motif, comme l'indique Gilbert Durand dans la perspective de l'anthropologie structurale, est lui-même lié de façon archétypale à la fantasmagorie de « cette eau féminine et néfaste par excellence : le sang menstruel¹³ ». Mais on voit bien qu'ici les plantes « molles » participent d'une métaphore dont le sens *flottant* est à la fois gynécologique et ontologique. Si la narratrice se trouve « entre deux eaux », c'est qu'elle a l'impression d'être suspendue dans une chaîne générationnelle où son identité se perd et s'échange avec celle, non seulement de sa mère, mais de toutes les femmes qui l'ont précédée et qui la suivront.

and Filial Identity in “Je ne suis pas sortie de ma nuit” and *Passion simple* », in *French Forum*, n° 25, mai 2000, p. 205-206.

¹¹ SIGMUND FREUD, *L'Interprétation du rêve*, op. cit., p. 364.

¹² GASTON BACHELARD, *L'Eau et les Rêves*, Paris, José Corti, 1942, « Le Livre de Poche », 1993, p. 105.

¹³ GILBERT DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale* [1960], Paris, Dunod, 2016, p. 84. Voir aussi PHILIPPE WALTER, « Mélusine » in PIERRE BRUNEL (éd.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 1313.

Les filaments flottants peuvent d'ailleurs aussi bien représenter les mots, le texte même du rêve – ou tout le livre – qu'Ernaux est en train d'écrire. Le fait que le rêve soit replacé explicitement dans le contexte des « dix mois où [elle a] écrit » n'est à cet égard pas anodin¹⁴. La démence et la mort de la mère déclenchent chez l'écrivain un besoin impérieux et terrifiant de trouver les mots pour combler le vide sidérant de sa perte. Jacques Lacan, dans la partie du séminaire sur *Le désir et son interprétation* qu'il consacre à « L'objet Ophélie » – évoque précisément le « trou dans le réel¹⁵ » que provoque la perte d'un être proche. Cette béance « se trouve offrir la place où se projette le signifiant manquant¹⁶ ». Dans le deuil, en effet, le signifiant

trouve [...] sa place. Et, en même temps, il ne peut la trouver, parce que ce signifiant ne peut pas s'articuler au niveau de l'Autre. De ce fait, et comme dans la psychose, viennent pulluler à sa place toutes les images qui relèvent des phénomènes du deuil¹⁷.

Ce précipité d'images de tristesse et d'angoisse prend tout son sens ici, le manque de la mère étant souvent relié, chez Ernaux, à une nécessité et à une difficulté d'écrire, presque à une aporie – à un radical manque d'être ou à une manière d'écrire au bord du blanc¹⁸, entre lucidité ascétique et affolement des images. S'il est impossible d'« articuler [le signifiant] au niveau de l'Autre », c'est parce que l'Autre n'étant plus là, ce qui n'a pas été dit ne pourra plus jamais l'être, sinon par une écriture adressée dans l'au-delà ; c'est aussi parce que son altérité superlative – mise en exergue, dans la citation de Lacan, par la majuscule – empêche peut-être depuis toujours toute articulation. L'autorité majestueuse de la mère représente en ce sens pour la fille à la fois un interdit terrible (de dire, d'écrire, de vivre sa sexualité comme elle l'entend et peut-être de vivre tout court) et un modèle inestimable qui l'engage à dire à son tour les choses avec l'autorité d'un auteur, en les écrivant.

Il s'agirait donc, à travers le texte du rêve¹⁹, de trouver un juste milieu, comme « entre deux eaux », entre la mère et la fille. En

¹⁴ Voir PIERRE-LOUIS FORT, « “Entre deux rives” : l'écriture du deuil chez Annie Ernaux », in FABRICE THUMEREL (éd.), *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, Arras, Artois Presses Université, 2004, p. 120.

¹⁵ JACQUES LACAN, *Séminaire, VI, op. cit.*, p. 397.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 398.

¹⁸ Ce blanc du texte, sensible dans la densité elliptique du style tout autant que dans les blancs qui matérialisent typographiquement la fragmentation et le silence, n'est pas sans rapport d'une part avec le « sexe blanc » dans la version du rêve que donne « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », d'autre part avec le prénom de la mère, *Blanche*, présent et caché dans toute l'œuvre.

¹⁹ Cette expression recouvre à la fois les récits littéraires du rêve et le texte en rébus contenu dans les images oniriques.

rapprochant, dans une même ophélisation²⁰, dans une même douceur ambiguë, la peur de la noyade et celle de la naissance, le rêve ophélien suggérerait l'existence d'un lien féminin – comme dans *Alice au pays des merveilles* – entre l'étrangeté à son propre corps et la hantise d'un morcellement advenant dans l'élément même des larmes²¹. D'une manière générale, d'ailleurs, les rêves de noyade, note Durand, sont souvent « accompagnés d'un sentiment d'incomplétude qui se manifeste par des images de mutilation : le “complexe d'Ophélie” se double d'un “complexe d'Osiris” ou d' “Orphée”²² ». Mais le morcellement que ce rêve des filaments met en scène n'est pas entièrement funeste. On y devine un sentiment océanique de déréalisation et de désappropriation où l'exaltation et l'angoisse paraissent se confondre, proche de ce « sentiment d'être composée de multiples morceaux de femmes », que note Ernaux dans son journal, avant de s'interroger : « Quelles sont celles dont [elle] n'[a] rien ? Vraiment rien ? Toutes celles qui n'ont rien été par elles-mêmes. Modèle maternel au-dessus de toutes²³ ».

À travers cette mère toute-puissante et cette peur, corrélative et sous-jacente, de *ne rien être par soi-même*, c'est la puissance même de la vie, de l'engendrement, que la narratrice exalte et rejette.

2. Les enfants de l'eau

Car, en réalité, tout se passe comme si, à l'approche de la mort de cette mère *phallique*²⁴, se jouaient cette extériorisation et ce rejet opérés par l'avortement, événement²⁵ central de l'œuvre et de la vie d'Annie Ernaux, par lequel la fille s'est séparée de sa mère. Relisons dans cette optique et en détail le rêve d'*Une femme* : « De mon ventre, de mon sexe à nouveau lisse comme celui d'une petite fille partaient des plantes en filaments, qui flottaient, molles ». Si *partir de* signifie « provenir d'une origine », la

²⁰ Nous appelons *ophélisation* (en reprenant le néologisme proposé par Bachelard dans *L'Eau et les Rêves*, *op. cit.*, p. 105) le flux cosmique d'une rêverie où l'on passe très facilement du malaise au bien-être et où l'eau peut être aussi bien porteuse de mortelle mélancolie que de douceur guérissante. Cf. la « nuit étrange, quasi mystique » dans *SP*, p. 804. Plus largement, la réécriture du mythe d'Ophélie et le lyrisme onirique de l'ophélisation traversent la modernité. La force de *L'Origine du monde* de Courbet, qu'une exposition au Grand Palais, à Paris en 2007, rapprochait des paysages du même artiste, tient entre autres à ce que, au-delà de toute provocation, cette toile célèbre, chère à Annie Ernaux, évoque la beauté à la fois réaliste et extatique de l'ophélisation.

²¹ Cf. le deuxième chapitre de *Alice au pays des merveilles* [1865], intitulé « La Mare de larmes ».

²² GILBERT DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire...*, *op. cit.*, p. 84.

²³ *ÉV*, p. 74 pour les deux citations.

²⁴ Cf. JACQUES LACAN, *Séminaire, VI*, *op. cit.*, p. 380.

²⁵ Le titre *L'Événement (Év)* (2000) désigne à la fois l'avortement de 1964 et l'écriture du livre lui-même.

segmentation du syntagme et l'antéposition qui éloigne ses compléments permettent d'entendre aussi *partir* en construction absolue : « se mettre en mouvement pour quitter un endroit ». En plaçant ce mot-pivot au milieu de la phrase, le montage stylistique trace le diagramme d'un départ suspendu et rend plus évident le caractère contradictoire du rapport aux origines, entre désir de rupture et attachement tenace. L'avortement – cette source paradoxale de délivrance et de culpabilité qu'exprime le rêve – semble avoir permis à la narratrice de rompre l'enchaînement générationnel et de recommencer une filiation qui ne partirait que d'elle ou, du moins, de renouer le lien autrement²⁶.

Dans l'archéologie imaginaire que met ici en chantier la langue du signifiant, le mot *filaments* fonctionne comme un talisman retrouvé. Rêveusement nostalgique, le *file-amants* déviderait un topos de la poésie lyrique, la déploration des amoureux perdus, emportés par le vent ou par le fil de l'eau. Cependant, *filles-à-maman*, les plantes de la rivière sont aussi, comme les fleurs chez Apollinaire, « filles de leurs filles²⁷ ». Mais ces *filles-mamans* sont surtout des *filles-mères*, obsession de la mère scrutant autrefois sa fille adolescente. Celle-ci est finalement *tombée enceinte*, expression que le rêve de la rivière prend au pied de la lettre aussi bien que *fille-mère* : elle est devenue une fille qui contient sa mère et qui doit l'expulser : « Il me semble maintenant que j'écris sur ma mère pour, à mon tour, la mettre au monde²⁸ » écrit Ernaux dans *Une femme*. L'avortement apparaît dès lors comme sa nouvelle naissance, et l'avorteuse comme une sage-femme qui l'aide à accoucher, ou à avorter, de sa mère²⁹.

Que le rêve ophélien ait trait à l'avortement, cela se déduit aussi du récit du fœtus évacué dans les toilettes de la cité universitaire et de la formule qui clôt cet épisode dans *L'Événement* : « Au Japon, on appelle les embryons avortés *mizuko*, les enfants de l'eau³⁰ ».

²⁶ Voir *Év.*, p. 318 – et l'avant-texte cité par FRANÇOISE SIMONET-TENANT, « “A 63” ou la genèse de l’“épreuve absolue” », in FABRICE THUMEREL (éd.), *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, op. cit., p. 46.

²⁷ GUILLAUME APOLLINAIRE, *Les Colchiques*, in ID., *Alcools* [1913], Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1920, p. 35. S'il y a inversion des rôles générationnels, c'est aussi que la mère Alzheimer devient d'une certaine manière *filles de sa fille*. Ernaux perçoit clairement tous ces éléments comme faisant partie d'une même structure traumatique : « Je voyais encore ce “petit baigneur” lourd et mort, dans la nuit de janvier, plus tard [...] mon sentiment d'être “milieu” entre ma mère et la descendance à venir. Puis, quand ma mère était redevenue une petite fille, ce sentiment de me “retrouver”, en 64, dans cet état où je saisis en moi-même “la vie”, sous sa forme quasi matricielle », *ÉV* p. 57.

²⁸ *F.*, p. 569. Cf. *JNS*, p. 613 et 617.

²⁹ Cf. *Év.*, p. 302 – et BARBARA HAVERCROFT, « Subjectivité féminine et conscience féministe dans *L'Événement* », in FABRICE THUMEREL (éd.) *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, op. cit., p. 137-138.

³⁰ *Év.*, p. 309.

Ces créatures quasi mythologiques réapparaissent dans un autre rêve de rivière :

Une femme excitée arrive au bord d'une rivière avec beaucoup d'enfants, dont l'un qu'elle tient par une longue corde. Ce dernier, qui marche à peine, entre dans l'eau, les autres aussi. Elle ne cesse de crier que ces enfants sont insupportables, je m'aperçois que l'enfant à la corde est en train de se noyer, une autre petite fille est cognée par un rocher. Et – c'est le plus affreux – dans la transparence de l'eau, on aperçoit un enfant flottant. Cette femme répète toujours que ce n'est pas sa faute. J'ai bien peur que cette femme ne représente ma mère (j'avais l'impression qu'elle me laisserait mourir) et moi-même (peur que mes enfants meurent, mon avortement)³¹.

La lecture synoptique des rêves de rivière – en suivant l'idée qu'il s'agit des différentes versions d'une même scène de l'inconscient – met en évidence les lignes de force. Le bain rêveur est l'envers trompeur d'une scène de mort. La passivité des « plantes molles » correspond à la détresse mortelle des enfants soumis à l'autorité maternelle déréglée de la « “mauvaise mère”, brutale, inflexible³² ». La peur et la souffrance de l'abandon dominant l'ensemble. C'est cette peur d'être abandonnée qui ne permet pas de séparer, chez Ernaux, l'amour des amants et celui de la mère – ce que résume cette formule : « J'ai partout cherché l'amour de ma mère³³ ». La juxtaposition des deux rêves suggère une étrange proximité, une bascule possible entre la femme qui *s'abandonne* doucement au courant de l'eau et celle qui *abandonne* ceux à qui elle était liée par affection ou par obligation.

Sous la rêveuse extase des filaments se laisse ainsi sentir le violent malaise des « enfants de l'eau » tenus en laisse par la « corde » ombilicale et générationnelle. Le fait que la « femme excitée » représente à la fois la narratrice et sa mère (comme dans les deux occurrences principales du rêve ophélien) confirme l'enjeu inconscient de ces rêves : réaliser le désir de remplacer la mère ou, mieux, de *devenir elle*. Le rêve remplit ici la même fonction que l'écriture : « il fallait », note Ernaux dans les dernières pages de *Se perdre*, « que ma mère meure et que j'écrive sur elle pour être “elle” enfin³⁴ ».

³¹ *SP*, p. 858-859. Autre rêve explicitement associé à l'avortement dans *SP*, p. 744. V. aussi le rêve éveillé de la mère qui « croit que sa voisine de lit est un petit garçon, qui vient de se noyer » (*JNS*, p. 613) – et ce dialogue entre la fille et la mère à l'hospice : « “J'espère qu'il arrivera à se mettre à l'eau. – Quoi, maman ? – Le poisson que j'espère avoir un jour” » (*Ibid.*, p. 621). La mère partagerait donc le tropisme ophélien, dans son lien à l'enfantement ou à l'avortement. Sur ce poisson déchiré, cf. *AF*, p. 47.

³² *JNS*, p. 643.

³³ *JNS*, p. 652. Voir LORRAINE DAY, « Annie Ernaux and Courbet's *L'Origine du monde...* », *op. cit.*, p. 213 et la note 18 p. 224. Voir aussi l'incipit de l'avant-propos de *Se perdre*, p. 699.

³⁴ *SP*, p. 870.

Quant à la dureté de ce « rocher » par lequel est cogné l'un des « enfants de l'eau », elle n'est pas sans rapport avec celle du fœtus qui, dans *L'Événement*, avant d'être jeté dans la cuvette des WC, est « comme une pierre à l'intérieur » du « sac de biscottes vide³⁵ ». Or, dans les entretiens du *Vrai lieu*, Annie Ernaux compare les mots à « des pierres, impossibles à bouger sur la page, à un moment », et resserre le lien de cette image avec le paysage ophélien de l'avortement : « Écrire, [elle] le voi[t] comme sortir des pierres du fond d'une rivière³⁶ ». La spontanéité vivante de l'écriture semble ici s'opposer à la minéralité mortuaire de l'écrit achevé³⁷. Mais cette spontanéité elle-même est l'effort d'un « travail » qu'il faut entendre comme douleur de l'enfantement de ce qui doit « mériter de venir au jour³⁸ ».

Il n'y a ici d'opposition radicale ni entre le végétal et le minéral, ni entre le rêve et le fantasme, ni donc entre la mère et la fille, ni même entre les enfants réels et les livres. Tous font partie d'un même paysage intérieur. Il ne s'agit pas de la même scène, mais bien en quelque sorte de la même rivière. Les filaments, que l'on imagine volontiers flotter au-dessus d'un lit de galets, ont comme nous l'avons vu quelque chose à voir avec une parturition littéraire souvent associée à la mère ambivalente, « porteuse » aussi bien de vie que « de mort³⁹ ». Précisons maintenant, en découvrant d'où vient cette rivière, la manière dont rêve et fantasme peuvent coopérer.

3. Le rêve rose

Cette remontée vers les émotions archaïques, au plus près du corps maternel, que désignent les images de la rivière, croise les souvenirs de Lillebonne (l'utopie maternelle de *l'île bonne*), où la narratrice a vécu sa petite enfance pendant la guerre, jusqu'à l'âge de cinq ans, avant de partir avec ses parents pour Yvetot. Ce lieu originel est notamment évoqué dans le texte et les photographies de *L'Autre fille* (2011), un récit court et saisissant qui prend la forme, conformément au principe de la collection dans laquelle il s'inscrit, d'une lettre *jamais écrite* que la narratrice adresse à celle dont elle a pour ainsi dire occupé la chambre – une sœur morte quelques années avant sa naissance⁴⁰. Cette sœur, Ginette, est morte de la diphtérie. Les filaments du rêve de la rivière figureraient donc *aussi* « les

³⁵ *Év.*, p. 309.

³⁶ *VL*, p. 71-72 pour ces deux citations.

³⁷ Cf. ANNIE ERNAUX, *L'Usage de la photo (UPh)* [2005], Paris, Gallimard, « Folio », 2006, p. 62. La liberté de déplacer les mots ou les lettres est associée à la folie, cf. *JNS*, p. 623.

³⁸ *VL*, p. 75.

³⁹ *AF*, p. 37.

⁴⁰ Voir MICHELE BACHOLLE-BOSKOVIC, *Annie Ernaux, De la perte au corps glorieux*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2011, p. 31-55.

peaux dans la gorge, l'étouffement⁴¹ » qui empêchaient la petite fille de parler et de respirer. Cette sœur – dont on voit le sexe « lisse » et « blanc » dans les deux versions du rêve – idéalisée par la mère et intériorisée par la fille, est aussi l'enfant dont il a fallu se débarrasser. « L'avortement », comme le résume Michèle Bacholle, « était une façon d'expulser la sœur morte incorporée qui a pesé sur la vie de l'auteure⁴² ».

La chambre de Lillebonne, que la seconde fille devenue à son tour *l'enfant unique* partage avec ses parents, donne sur une rivière. Il s'agit bien de *l'autre chambre*, un lieu de légende où deux modalités de la relation au double sororal – la fusion heureuse et l'usurpation horrible – se superposent en deux scènes fantasmatiques à la fois opposées et semblables qui permettent de découvrir les soubassements les plus profonds du rêve ophélien.

Il y a d'une part le « rêve éveillé que [la narratrice a] fait avec persistance de cinq à dix ans », où elle se voit « couchée dans un berceau garni de voilages roses avec J., une petite réfugiée du Havre à Lillebonne en 1944⁴³ » :

Dans le berceau je nous vois serrées l'une contre l'autre, comme deux poupées aux yeux ouverts. C'était l'image du bonheur parfait. (En écrivant sur ma mère en 1986, je l'appellerai « le rêve rose » mais il ne figurera pas dans le livre parce que je n'étais pas sûre de la signification, très clichée, que je lui prêtais alors, celle d'une nostalgie de l'état utérin)⁴⁴.

Il y a d'autre part une *scène origininaire*⁴⁵ que le récit maternel, révélant à une « femme du Havre », par-dessus la tête de sa fille alors âgée de neuf ans l'existence de cette sœur, semble avoir réactivée. La narratrice enfant, rescapée du tétanos, a la vision de ce qui s'est tramé dans l'ancienne chambre :

J'en suis certaine : ce dimanche d'été 1950, quand j'entends le récit de ta mort, je n'imagine pas, je me souviens. Je vois, avec une précision sans doute bien plus grande que maintenant, la chambre de Lillebonne, leur lit à eux parallèle à la fenêtre, le mien en bois de rose tout à côté. JE TE VOIS COUCHEE

⁴¹ *AF*, p. 16.

⁴² MICHELE BACHOLLE-BOSKOVIC, *Annie Ernaux, De la perte...*, *op. cit.*, p. 50-51.

⁴³ *AF*, p. 24.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 25. Day voit dans la manière dont la femme du rêve ophélien est suspendue dans l'eau une image de cette existence intra-utérine, les filaments ressemblant alors aux traces résiduelles du cordon ombilical. Voir LORAINÉ DAY, « Annie Ernaux and Courbet's *L'Origine du monde...* », *op. cit.*, p. 212.

⁴⁵ L'un de ces « fantasmes originaires » (*Urphantasien*) dont parle Freud. « Puisqu'il se révèle impossible de déterminer si [...] nous avons affaire à un événement vécu par le sujet ou à une fiction, il faut rapporter ce qui fonde en dernier ressort le fantasme à un en deçà, à quelque chose qui transcende à la fois le vécu individuel et l'imaginé », JEAN LAPLANCHE, JEAN-BERTRAND PONTALIS, *Fantasme originnaire...*, *op. cit.*, p. 57.

A MA PLACE ET C'EST MOI QUI MEURS⁴⁶.

Le souvenir de la chambre de Lillebonne est l'écran où se projette le fantasme originaire⁴⁷. Ce fantasme naît de – ou est exprimé par – la confusion des deux doubles de la narratrice. Deux mots, *rose* et *parallèle*, jouent un rôle déterminant dans le récit de cette projection. Le *rêve rose* du lit en *bois de rose*⁴⁸ connote *l'eau de rose* (la « signification très clichée ») mais aussi le *jardinnet de roses* près duquel la mère a révélé l'existence de la sœur⁴⁹. Quant au dispositif *parallèle* des lits, des murs et des corps, en plaçant les éléments en position d'équivalence, il nous donne à déchiffrer la structure du fantasme.

Dans les deux volets du diptyque, qu'il est loisible d'appeler globalement « le rêve rose », se confondent la sœur aînée et la « petite réfugiée » (« Ginette » et « J. »), cette petite fille « du Havre ». Comme la destinataire de la révélation maternelle vient elle aussi de cette ville attirante et haïe⁵⁰, le lecteur l'identifie, consciemment ou non, à la mère de la petite réfugiée – ce qui, par association, renforce l'ambivalence des sentiments de la narratrice pour l'autre enfant. Les deux filles occupent la même *place* mais, tôt ou tard, l'une doit remplacer l'autre, l'escamotage pouvant jouer dans les deux sens. La deuxième fille a elle aussi failli mourir de maladie, d'une certaine façon *en premier*, puisque, dans son expérience, cet épisode a précédé la vie et la mort de sa sœur révélées par le récit maternel. C'est à la faveur de cette confusion qu'elle « voit » la substitution mortelle se produire dans le lit en bois de rose. L'image originaire met en scène le dilemme auquel a été confrontée la narratrice de *L'Autre fille* : mourir afin d'être sanctifiée, comme la sœur, par la mère, ou rester « le démon⁵¹ » et survivre en prenant le risque de perdre son amour. Selon Bacholle, le volet idyllique du rêve rose a été « éliminé d'*Une femme* [...] parce que c'est un moyen d'expulser la sœur de cette scène de bonheur parfait et d'affirmer sa propre place⁵² ».

Cette hantise de la grande sœur, *liquidée* mais toujours menaçante, réapparaît dans un « rêve troublant⁵³ » de *Se perdre* :

⁴⁶ *AF*, p. 32.

⁴⁷ Cette projection apparaît littéralement lorsque l'écrivain revient sur les lieux quelque soixante ans plus tard (voir *AF*, p. 72-77).

⁴⁸ Sur le destin du lit en bois de rose, voir *AF*, p. 44-45 : « démonté », ses éléments « remisés au grenier, remontés à l'occasion pour coucher un enfant de passage », il est bien le lieu fantomatique des substitutions.

⁴⁹ *AF*, p. 14.

⁵⁰ Voir *ÉV*, p. 12.

⁵¹ *AF*, p. 34.

⁵² MICHELE BACHOLLE-BOSKOVIC, *Annie Ernaux, De la perte...*, *op. cit.*, p. 54.

⁵³ *SP*, p. 869.

une petite fille en maillot de bain a disparu (et est retrouvée ensuite, morte ?). Il y a reconstitution avec la petite fille, *vivante*, qui part se promener. Le fait qu'elle soit vivante à nouveau va permettre de savoir ce qui s'est passé. Mais c'est très difficile, parce qu'on *connait l'issue*⁵⁴.

On peut se demander, en lisant ce récit, si « la petite fille, *vivante* » est la même que celle qui a disparu. N'y a-t-il pas là, une réapparition des deux sœurs, étrangement *une et deux* ? Cette scène n'a-t-elle pas lieu tout près de la zone attirante et dangereuse de la rivière, dont le « maillot de bain » serait l'indice ? N'est-elle pas un nouvel avatar du rêve des filaments ? On peut voir dans cette « reconstitution » de sa propre mort (ou de celle d'une autre), à laquelle se prête la petite fille « qui part se promener », une allégorie onirique de ce travail d'enquête, à la fois méthodique et libre, qui caractérise pour une bonne part le projet ernausien.

En contemplant les deux volets du diptyque du rêve rose, nous passons donc de la juxtaposition à la substitution, du lit-jumeau au tombeau, du rêve éveillé à l'hallucination. La lutte à mort pour sortir du dilemme est aussi, comme nous allons le voir pour conclure, une lutte pour la parole et l'écriture.

4. La graphie de l'écho

La mère est en effet « la détentrice du récit, la profératrice du jugement⁵⁵ ». C'est elle qui délivre « le seul récit vrai, celui avec ses mots et sa voix à elle, sa voix *autorisée* parce qu'elle était *là*⁵⁶ ». Mais c'est en son absence, dans la chambre d'enfance, que la voix sidérante de la mère – la voix auctoriale par excellence – va être « ressassée » par la fille sous les espèces de sa propre voix, comme détimbrée et dépersonnalisée, devenue à la fois sa voix d'écrivain et littéralement la voix de son écho. C'est à la faveur d'une association d'idées notée dans le journal que cette scène fondatrice réapparaît :

Françoise Verny, hier soir, dit sur FR3 qu'elle n'a qu'un regret, celui de ne pas m'avoir prise chez Grasset [...]. Satisfaction de vanité [...]. En même temps, quand j'entends cela, ces appréciations élogieuses, impression qu'il s'agit d'une autre femme, plus talentueuse, plus tout, que moi : une sorte d'idéal, la voix que j'entendais à Lillebonne, depuis la fenêtre de la chambre, dont je ne savais pas que c'était l'écho de la mienne. Et moi je me traîne au-dessous de cette voix, de cette femme qui n'existe pas, une image à laquelle j'ai aspiré

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *AF*, p. 40.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 26.

et que je n'atteindrai jamais⁵⁷.

À cette même scène, une double-page du photojournal d'*Écrire la vie* fait allusion. Dans l'extrait du journal, sur la page de gauche, une nouvelle expérience de dédoublement halluciné est racontée : la narratrice est soudain rejetée par le « regard hostile⁵⁸ » de la petite fille qu'elle était autrefois – tandis que la page de droite donne à voir, disposées en un carré évoquant quelque disposition tabulaire, quatre photos de Lillebonne, qu'on peut lire de gauche à droite et de haut en bas, comme un texte. Dans le chiasme iconique qui apparaît alors, Annie Ernaux petite fille encadre ses parents, le père se tenant à gauche de la maison natale, côté rue, et la mère à droite de la rivière, côté cour.

La mise en relation des différents éléments de Lillebonne⁵⁹ permet de *reconstituer* la scène de l'écho. La fillette, seule dans « la petite chambre », reste à la fenêtre « à regarder les toits de la fabrique en face, de l'autre côté de la rivière⁶⁰ », puis se retourne vers la chambre vide et voit, dans son lit en bois de rose, sa sœur qui a pris sa place. C'est d'avoir entendu la voix étrangère – cet écho de son propre soliloque inaudible, peut-être son imitation de la mère – qui la plonge dans l'état hypnotique où le fantasme invisible devient visible. Cette voix impérieuse, « au-dessous » de laquelle l'écrivain « se traîne », a en effet partie liée au motif de *l'ombre géante*, qui dans l'œuvre entière renvoie à la mère – image si prégnante que la simple spatialisation impliquée par les prépositions *au-dessus* et *au-dessous* suffit souvent à la présupposer⁶¹. Les paroles d'amour de la mère pour la première fille « happent⁶² » la seconde et la noient dans un trou de silence que Lacan nomme *aphanisis* :

La relation du désir du sujet au désir de l'Autre est dramatique, pour autant que le désir du sujet a à se situer devant le désir de l'Autre, lequel pourtant l'aspire littéralement, et le laisse sans recours⁶³.

Mais c'est justement en réinjectant dans l'écriture cette puissance de la parole maternelle que l'enfant va sortir de cette béance. Si la voix de l'écho, dans l'extrait de *Se perdre*, incarne un *idéal du moi* tyrannique qui

⁵⁷ *SP*, p. 863.

⁵⁸ *ÉV*, p. 20.

⁵⁹ Voir aussi ANNIE ERNAUX, « Première enfance », in CLARISSE COHEN (éd.), *Jardins d'enfance*, Paris, Le Cherche-Midi, 2001.

⁶⁰ *ÉV*, p. 15 pour les deux citations.

⁶¹ Par exemple *UPh*, p. 46 et p. 74, *SP*, p. 783, ou encore *F*, p. 596, quelques lignes après le rêve ophélien. Cf. PIERRE-LOUIS FORT, « Le journal intime à/et l'œuvre : allers-retours textuels », in ROBERT KAHN (éd.), *Annie Ernaux : l'intertextualité*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2015, p. 167.

⁶² *AF*, p. 15.

⁶³ JACQUES LACAN, *Séminaire, VI, op. cit.*, p. 502.

laisse le sujet sans voix, elle préfigure aussi cette voix que nous entendons quand nous lisons les textes d'Ernaux – cette beauté froide et vibrante, portée par l'autorité de l'énonciation littéraire.

La défense de l'enfant contre « la relation aspirante, évanouissante⁶⁴ » à la mère passera donc par la prise en main du symbolique. La lecture et l'écriture des signes du récit – nouvelle horrifique, faits divers, romans, journal intime – protégeront l'enfant du « signe de sa dépendance absolue⁶⁵ ». Le passage à l'ordre symbolique du discours est un remède trouvé dans le mal lui-même, dans la mesure où les moments de dérégulation et les rêves déréalisants sont gardés dans une crypte inaccessible et que c'est aux abords de celle-ci que s'écriront les livres à venir.

C'est cette crypte de mélancolie – échographie blanche de la chambre fantôme – que révélerait le motif de la fête triste⁶⁶ et l'écriture du trou⁶⁷ : une forme de fantasmatisation obsessionnelle et vide qui serait l'envers du rêve ou du fantasme vivant et interprétable – entre ces deux rives de rivière où, à la rêverie, à la dépression, au trou, à l'asymbolie et à la fixité répondent point par point le rêve, le jeu créatif, la vie, l'écriture et le mouvement⁶⁸.

L'interprétation des textes d'Annie Ernaux amène donc constamment à faire coexister, comme dans les rêves, des éléments qui paraissent à première vue inconciliables. Cette apparente fragmentation n'est que l'indice d'une cohérence plus profonde. Étudiant, dans un contexte apparemment très éloigné du nôtre, le remplacement du corps christique par un texte sacré, Louis Marin souligne la fonction fondamentale que peut remplir la « non-congruence » des figures d'un récit : « elle est la seule possibilité que possède le langage humain de *dire ce qui l'excède*⁶⁹ ». Ainsi la mise en relation de scènes, de tableaux, de photos et de rêves qui semblaient étrangers les uns aux autres permet-elle de voir comment l'inconscient transparaît dans un texte. L'avortement et le meurtre symbolique de *l'autre fille*, deux événements qui ne paraissaient avoir rien de commun avec un rêve inscrit dans le lit du deuil maternel, en donnent les clefs que l'on croyait perdues.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 506.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 503.

⁶⁶ Voir par exemple *ÉV*, p. 15, 33, 45.

⁶⁷ Voir *PS*, p. 671, *UPh*, p. 73 et 144, *ÉV*, p. 23. Voir aussi LYN THOMAS, « Ennemies de classe ou âmes-sœurs : Virginia Woolf et Annie Ernaux », in ROBERT KAHN (éd.), *Annie Ernaux : l'intertextualité*, *op. cit.*, p. 55.

⁶⁸ Cf. DONALD WOODS WINNICOTT, « Rêver, fantasmer, vivre », *op. cit.*, p. 65-83.

⁶⁹ LOUIS MARIN, *De la représentation*, Paris, Seuil / Gallimard, 1994, p. 135.

C'est la dislocation même du fantasme – dans les moments de crise où il est mis à nu – qui permet de sortir du ressassement de la fascination pour en identifier les composantes et s'en délivrer en en faisant autre chose par l'écriture. Le mot *fiction*, en quelque sorte subversif dans une œuvre qui prend le réel corps à corps, dit avec justesse ce qui est alors façonné avec l'eau et la terre d'une rivière dans laquelle on ne se baigne jamais deux fois, même si elle paraît être toujours la même.

François Dussart
(Université de Lille)