

## Voix plurielles

Revue de l'Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)



# Indétermination spatio-temporelle et structure fragmentaire chez J.M.G. Le Clézio et Marie Darrieussecq

Orphée Goré

Volume 19, Number 1, 2022

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1089124ar>

DOI: <https://doi.org/10.26522/vp.v19i1.3935>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)

ISSN

1925-0614 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Goré, O. (2022). Indétermination spatio-temporelle et structure fragmentaire chez J.M.G. Le Clézio et Marie Darrieussecq. *Voix plurielles*, 19(1), 14–24. <https://doi.org/10.26522/vp.v19i1.3935>

Article abstract

In a poststructuralist world where certainty is located in bygone times, aestheticization of discourse stems from a poetry of deconstruction present at different levels in *Le Livre des fuites* (1969) and *Naissances des fantômes* (1998), both by J.M.G. Le Clézio, and *Bref séjour chez les vivants* (2001) by Marie Darrieussecq. At the crossroads of (Freudian and Lacanian) psychoanalysis and structuralism, the present analysis aims to unveil the psychological route of insane characters who seek to capture the brief and unveil the instant. The process implies a fractal construction, dominated by spatiotemporal psychic fragments, the punctual use of which sets up a fragmentary regime.

© Orphée Goré, 2022



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

**Indétermination spatio-temporelle et structure fragmentaire  
chez J.M.G. Le Clézio et Marie Darrieussecq**

**Orphée GORÉ**, École normale supérieure d'Abidjan, Côte d'Ivoire

**Résumé**

Dans un monde où les certitudes sont révolues et qui coïncide avec l'avènement du poststructuralisme, l'esthétisation du discours ressortit à une poétique de la déconstruction qu'on retrouve à des degrés divers dans *Le Livre des fuites* (1969) de J.M.G. Le Clézio mais aussi dans *Naissances des fantômes* (1998) et *Bref séjour chez les vivants* (2001) de Marie Darrieussecq. À la croisée de la psychanalyse (freudienne et lacanienne) et du structuralisme, l'analyse s'assigne pour objectif de dévoiler le parcours psychologique, celui de personnages en errance ou en démence qui cherchent à capter le bref et à dévoiler l'instant. La démarche implique une sorte de construction fractale, dominée par une espèce d'inflation de fragments spatio-temporels psychiques dont l'emploi ponctuel dans le tissu romanesque instaure un régime fragmentaire.

**Mots-clés**

imaginaire ; fragmentaire ; chronotopie ; postmoderne ; Le Clézio, J.M.G. ; Darrieussecq, Marie

Depuis le Nouveau Roman, les formes narratives traditionnelles connaissent une (r)évolution déroutante qui ressemble à une sortie des frontières : les catégories qui semblaient nécessaires et consubstantielles au déroulement de l'intrigue – personnage, espace et temps en l'occurrence – entrent en effet dans une espèce de « vagabondage ». *Le livre des fuites* (1969) de J.M.G. Le Clézio, *Naissances des fantômes* (1998) et *Bref séjour chez les vivants* (2001) de Marie Darrieussecq en attestent clairement. En effet, dans ces romans qui me serviront de corpus, la chronotopie (au sens de Bakhtine) de même que la logotopie posent un problème, puisque le lecteur se retrouve en présence d'énoncés imprécis, car insuffisamment déterminés du point de vue de l'espace et du temps. Il fait donc face à une forme d'« indécision<sup>1</sup> » sémantique et référentielle au sens que la logique formelle de Gottlob Frege et Roland Fraïssé prête à ce terme.

C'est parce que ces trois textes sont tenus par une construction fractale<sup>2</sup> essentiellement due au morcellement et au fragmentaire qui produisent des effets de diffraction, c'est-à-dire de modification des trajectoires (certes non pas d'ondes lumineuses mais ici diégétiques). La démarche qu'ils empruntent conteste ainsi le caractère historique, auquel obéit en principe tout système narratif, *a priori* du moins, et se définit selon un ordre à la fois a-historique et atopique.

Le lecteur a indiscutablement affaire à une poétique de déconstruction, à une logique fractale possible grâce à une inflation de fragments spatio-temporels psychiques, dont l'emploi ponctuel dans le tissu romanesque instaure un régime fragmentaire. Pour la critique se pose les problématiques légitimes de l'ébauche et de la discontinuité dans le travail de l'imaginaire. Comment fonctionne donc ce genre de texte ? Comment une telle spatio-temporalité peut-elle subvertir la narration au point de l'infléchir vers une écriture diffractée ? En quoi cette logique compositrice produit-elle du sens ? Telles sont les questions que je tenterai de traiter en incorporant dans l'analyse quelques éléments structuralistes et psychanalytiques. Le choix de ces œuvres, d'un point de vue diachronique, met en lumière différentes sensibilités, mais surtout des correspondances de formes dans la matérialité du temps-espace. En clair, il s'agira de réfléchir aux différents modes en fonction desquels la spatio-temporalité se construit dans leurs fictions respectives.

### **Schémes psychiques et distorsions spatio-temporelles**

Les déterminations psychiques, notamment le rêve et ses variantes, occupent une grande place dans les romans considérés, raison pour laquelle il convient d'étudier l'importance de cette *station* intérieure dans le traitement de la spatio-temporalité indécise chez ces romanciers. Comme l'a souligné Freud, le rêve ne peut se détacher de la vie intérieure du sujet. Le roman leclézien, traversé d'un substrat onirique, renoue avec les vertus d'une écriture « vagabonde » si l'on tient par exemple à la valeur programmatique – elle ne vaut que pour cette œuvre – du titre de son œuvre : *Le livre des fuites*. Ainsi, le personnage principal, Jeune Homme Hogan, arpente tous les espaces, les plus insignifiants aussi bien que les plus marqués, sans choisir, au gré du hasard du chemin, tel un sismographe sans précision. Cette imprécision conduit au doute dans la mesure où ce voyage est plus psychique que physique, fruit d'un esprit errant où réel et imaginaire se mêlent à la faveur d'une charpente mystérieuse. Ce texte possède les traits d'un rêve. L'écriture traduit en quelque sorte un parcours psychologique et onirique. En effet, Hogan, en perpétuelle balade, cherche à capter le bref, à dévoiler l'instant par la focalisation de certains objets. L'objet est à comprendre dans le sens le plus matériel, abstrait, voire anthropologique du terme. Les objets focalisés seront donc de deux ordres : du visuel et du sensoriel.

L'aventure de Hogan aboutit à une explosion topographique qui se veut mouvement dans l'espace à travers divers lieux de la planète. Pour signaler l'incertitude, citons par exemple cette formule anaphorique – qui marque les changements de lieux – prenant, dans le texte, l'allure d'un rituel, notamment celle de la terre d'orient : « **Ces choses-là** se passaient il n'y a

pas longtemps, à Bangkok, Bang-Pa-In, ou à Djakarta » (143 ; je mets en gras) ou encore celle du désert : « **Ces choses-là** se passaient en Lybie ou bien dans le désert de Gobi [...] » (107). L'enseignement que l'on peut tirer de ces deux exemples, c'est que le voyage peut être une errance et s'accomplir dans une sorte de démente où l'on prône la totale ambiguïté des marques et des lieux. Les repères étant abolis, le personnage leclézien se perd et peut même perdre le lecteur, parfois. Ainsi, l'aventure substitue à la déambulation transplanétaire une spatialité de la confusion et de l'indétermination. Cette redéfinition de l'espace trouve un écho favorable chez Darrieussecq pour qui « écrire c'est être entre deux mondes, là où rien n'est certain mais où tout est possible [...] » (*Naissance des fantômes*, quatrième de couverture). C'est comme si, chez ces auteurs, l'entre-deux était le passage d'un monde à un autre, surtout quand il relève de phénomènes psychiques qui donnent le sentiment que l'on rejoint un nouvel espace-temps.

Aussi parlerai-je d'indétermination ou d'indécision référentielle, c'est-à-dire d'une spatio-temporalité irréaliste, tributaire des méandres de la vie psychique du sujet. On pourrait alors formuler l'hypothèse suivante : si l'espace est désormais contigu au psychisme « décalé » des personnages et s'il balise la vie cérébrale de chaque personnage, il accentuerait du coup le rythme haché de la narration. Une telle dislocation spatiale permettrait de créer des micro-récits ayant chacun une structure particulière et renforcerait le régime fragmentaire sous lequel travaillent, par exemple, Le Clézio et Darrieussecq. La spatialisation du récit devient un pur produit de l'imagination, car l'espace représenté se veut le reflet des pensées des personnages habités par le spectralisme et le fantasme. En cela, l'espace perçu et rendu par le personnage darrieussecquien – qui ne s'écarte d'ailleurs pas de la norme actuelle dans la mesure où le cadre « réaliste » est aujourd'hui plutôt dépassé – ne constitue pas un cadre vériste ; il se veut la projection de son univers mental. Dans ce passage caractéristique, l'espace est déformé par la pensée, et la conscience apparaît comme un écran à travers lequel le personnage envisage le monde :

Des dômes à l'italienne, jaunes et roses sous le soleil, un soleil large, immobile, soleil et ville par filiation. Elle débouche sur une place, entourée de dômes, elle est accompagnée, elle sent les présences, deux ou trois, une sorte de club, [...] ; juste le temps de déboucher sur cette place et de se rendre compte, sans crainte, sans effroi, sans surprise ni déplaisir, que la place est suspendue à mi-hauteur des dômes, sans solution vers la ville : ni escalier, ni pente, ni passage. C'est un plateau détaché de la ville, et posé là, tournant, sous le soleil précis. (*Bref séjour*, 12)

Cet espace est perçu par un personnage rêveur ; il se transforme au gré de la nature de ses pensées. Ce traitement particulier de l'espace est le signe de la primauté de la vie cérébrale sur le monde extérieur ; l'espace devient irréel, idéal et contribue à créer un décor fantasmagorique.

L'imagination est alors au centre de la déspatialisation, qui aboutit à un enchevêtrement permanent du rêve et de la réalité. À juste titre, le délire paranoïaque d'Anne, l'une des trois sœurs dont parle le roman, pourrait nous replonger dans cet univers quasi magique où l'on n'arrive plus à vraiment se situer :

Anne, reliée par satellite, autrefois il lui semble qu'on posait des câbles au fond des océans, largués de lourds bateaux en ligne droite à peu près entre les baleines et par-dessus les fosses, calmars géants équilibristes, des bruits aquatiques se faisaient entendre entre deux continents conversations transatlantiques. (20-21)

Les deux extraits ci-dessus – assez différents au niveau du contenu – illustrent d'une certaine manière une technique favorisant les transformations les plus profondes ; celles-ci conduisent, à des degrés différents, à la résiliation des frontières entre la réalité et la fiction. Il apparaît clairement que, dans le traitement de l'espace, la prégnance de *la vie intérieure* – substantif emprunté à Dorrit Cohn – déstabilise les repères afin que surgisse un discours incertain, celui de l'étrange, lié à une présence fantastique. Ces modifications concourent à la dynamique d'un récit évoluant souvent vers un point de rupture critique puisque l'alliance d'une intériorité en déséquilibre et d'un espace environnant instable y élaborent les principales tensions, lesquelles se manifestent au niveau temporel par une certaine imprécision.

À ce niveau, le lecteur est confronté à une chronologie dénuée de toute précision. On assiste visiblement à une technique de brouillage temporel issue de la volonté de l'auteur. Quelques extraits chez Le Clézio permettent de l'attester. En effet, J.H. Hogan vit dans une temporalité sans valeur, d'où le temps est exclu. Détruisant ses propres traces pour en construire de nouvelles, d'un pays à un autre, d'une ville après l'autre, il permet au lecteur de cerner l'idée d'intemporalité, comme en témoignent ces exemples : « [...] une ville de ciment, plate blanche, aux rues rectilignes c'était en Italie, en Yougoslavie ou bien en Turquie. C'était en 1912 ou bien en 1967 ou en 1999 » (*Livre des fuites*, 58) ; ou « Ces choses-là se passaient en Lybie, ou bien dans le désert de Gobi, en l'an 630, 1966, quelque chose comme ça » (107). Ici, le personnage propose, pour le même événement, un éventail de dates, signalant par la même occasion la vanité d'une telle précision. Autrement dit, les indications temporelles n'ont aucune consistance ou valeur référentielle puisque le factuel s'éclipse au profit du fictionnel. Les pistes du réel sont brouillées.

Ce traitement particulier du temps a aussi une certaine résonance chez Darrieussecq, dont le personnage avoue souffrir de disjonction temporelle : « Ce récit se dédoublait en effet, je n'écrivais pas aussi vite que je vivais, et pourtant cette vie était lente. Et dans le retard accumulé, qui semblait mimer la disjonction temporelle dont je souffrais parfois si violemment

[...] » (*Bref séjour*, 115). Chez cette auteure, les indications temporelles que donne le personnage, ne tiennent pas compte de la valeur réelle de la durée mise en perspective, notamment dans la gestion du présent de l'énoncé. Dominique Maingueneau écrit à ce sujet que « dans la littérature récente, on assiste chez de nombreux écrivains à un emploi généralisé du présent. Cet emploi obstiné contribue à construire un univers très particulier » (66). Chez Darrieussecq, l'usage de cette temporalité se manifeste lorsque le présent historique ou de narration feint de ramener le passé au présent en se substituant au temps du récit. Ce jeu consiste à actualiser les faits passés, par le biais d'indications temporelles qui sont un moyen sûr de distinguer le présent de narration des autres emplois du présent. On peut, pour exemplifier ce propos, citer ce passage :

**Un soir** les boys du maire *débarquent* avec des malles qu'ils *entreposent* dans son salon. Les malles *s'empilent*. Elle *finit* par manger dessus, s'asseoir dessus, en faire ses meubles. La case voisine, celle du maire, *semble* vide. Tout à coup il *réapparaît* : il va avoir une attaque. La maison de Jeanne *est* la seule à avoir des volets : qu'elle *s'enferme*, il lui *confie* ses possessions [...]. Chaque nuit les coups de feu dans les collines [...]. Le village *se remplit* de femmes et *se vide* d'hommes... (*Bref séjour*, 292-293 ; le gras est dans le texte)

L'indécision temporelle « un soir » se trouve en contradiction avec l'emploi du présent qui, lui, renforce la présence d'un souvenir relatif à l'éclatement d'une guerre en Afrique. Le narrateur vit ce souvenir comme un véritable moment contemporain à la narration. L'emploi du présent vise à immortaliser ce souvenir inoubliable. Le présent de l'énoncé tente de supprimer la frontière entre le sujet de l'énoncé et l'instance de l'énonciation au point même de faire vivre le passé comme un présent, de donner pour contemporains des faits qui ne le sont pas. En agissant ainsi, Darrieussecq ne fait pas qu'actualiser les faits passés, elle essaie aussi de donner à ces portions de textes une certaine temporalité. Il ne s'agit certes pas d'un temps tenu par l'historique, mais plutôt d'un temps intérieur qui se consacre à la teneur subjective de l'événement. En s'y prenant de la sorte, la romancière défie le temps des horloges et des calendriers. Les repères temporels s'estompent et donnent lieu à l'illusion référentielle parce que l'amnésie dont souffre la narratrice, ne lui permet pas de restituer avec exactitude le temps ou la durée des événements.

Au demeurant, l'imprécision spatio-temporelle, telle que signalée chez Le Clézio et Darrieussecq, se caractérise par l'ambiguïté des référents et le brouillage des repères, ce qui abolit les frontières entre la réalité et la fiction et introduit le fatras. Or, penser le fragment peut laisser entendre une logique de dynamitage de la narration.

## Incidences poétiques

Pour étayer la conclusion évoquée ci-dessus, il faut approfondir la définition même du lexème « fragment ». De façon générale, la fragmentation se veut une rupture du *continuum* de la pensée. L'origine psychique du phénomène est attestée par Françoise Susini-Anastopoulos en ces termes : « Mais, l'importance capitale qui échoit au moi comme lieu problématique de la relève des continuités ruinées, a pour effet immédiat de faire de lui l'objet et la substance même de l'écriture en fragments, le plaçant ainsi au cœur et au principe de la question cognitive » (241). Alain Montandon remonte jusqu'au sens grec : « [L]e fragment est défini comme le morceau d'une chose brisée, en éclats, et par extension le terme désigne une œuvre incomplète morcelée. Il y a, comme l'origine étymologique le confirme, brisure, et l'on pourrait parler de bris de clôture de texte [...] » (77). L'idée de rupture textuelle rejoint aussi l'explication qu'en donne Anastopoulos :

[La fragmentation] se construit de façon spasmodique, affirmant l'égalité des instants de vie, de texte qui la composent. L'œuvre littéraire proclame que sa vraie nature est fragmentaire et ne s'exhibe pas dans l'événement majeur d'un chef-d'œuvre parfait, mais se dissimule dans la suite chaotique et pourtant « ordonnée », mais ailleurs et autrement, des incidents souvent mineurs qui la composent. En amont et en aval du fragment, il n'y a rien, la fragmentalité n'a nulle homogénéité formelle. (189)

Il semble ainsi que l'acte de fragmenter est aussi bien une déchirure de la pensée, surtout celle du personnage, qu'une mutilation textuelle. Mais au-delà de cette articulation étymologique, le fragment se veut aussi la manifestation des tensions et agitations qui traversent la société contemporaine et, par ricochet, le monde littéraire. D'ailleurs, les définitions données précédemment attestent elles-mêmes que le fragment met en péril l'unité ou la cohérence des textes, puisque sa construction s'opère, non par l'édification préalable d'une charpente narrative, mais par les impulsions que la logique de l'écriture donne au récit à mesure qu'elle se déroule, à la manière des différentes écoles d'avant-garde, du Nouveau Roman, du surréalisme et maintenant du postmoderne. Dans un entretien, Darrieussecq affirme qu'il est

inutile d'écrire si on sait à l'avance ce que l'on va écrire, la forme que cela va prendre. On ne ferait que répéter le passé. On peut connaître les thèmes de ce qu'on va écrire, on ne sait pas comment on va les jouer sur la page, comment les phrases vont attraper le monde. [...] Je cherche à inventer de nouvelles formes, à écrire de nouvelles phrases, parce que c'est le seul moyen de rendre compte du monde moderne, dont le mouvement sinon nous dépasse sans cesse, demeurant illisible, incompréhensible. (Entretien avec Miller et Holmes)

À en croire l'auteure, le fragmentaire possède une fonction de création qui se veut la résonance esthétique et logique de la post-modernité. La suspicion s'accroît sur l'écriture puisqu'« à tout moment quelque chose affleure, s'étale, disparaît et revient, quelque chose est là qui menace à chaque instant de tout faire éclater » (Sarraute 120). La poétique fragmentaire va affecter les œuvres de nos auteurs, dans la mesure où leurs textes dévoilent le contenu d'une conscience trouble avec pour conséquence une certaine a-chronie.

Cette spatio-temporalité à rebours va donc calquer les humeurs de la psyché, ses obsessions comme son inconstance à l'instar des psycho-récits qui poussent les personnages vers un récit turbulent ou fractal<sup>3</sup>. Ainsi, nous sommes très souvent en présence d'unités narrationnelles qui se suivent sans unité de voix. Une telle absence peut se justifier par le fait que le système narratorial subit les conséquences des diverses perturbations cognitives du personnage. C'est pour cette raison qu'on constate que le narrateur apparaît de façon brutale dans le discours des personnages. La conséquence d'une telle prise de parole ou d'une telle apparition réside dans la production de nombreuses phrases inachevées, décousues ou sans liens organiques ou chronologiques. Ces fragments créent des récits métadiégétiques ; ils créent ces transgressions narratives que Gérard Genette avait appelées « métalepses narratives ». Pour ce dernier en effet, « Le passage d'un niveau narratif à l'autre ne peut en principe être assuré que par la narration, acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'une autre situation. Toute autre forme de transit est, sinon toujours impossible, du moins toujours transgressive » (243-244).

Quels que soient les effets recherchés, les transgressions observées confirment l'hypothèse selon laquelle la métalepse est presque toujours liée à l'espace intérieur ou à la vie psychique des personnages. Il y a, de toute évidence, un refus de la linéarité narrative qui coïncide avec un refus de l'intrigue romanesque pour ce qui est de ces trois textes du moins. Les techniques de l'intériorité semblent accentuer le caractère transgressif de la narration à travers les nombreuses incursions que fait le narrateur dans l'univers mental des personnages. *Bref séjour chez les vivants* représente un cas révélateur où l'on perçoit nettement la fragmentation par le biais d'une évolution parallèle de l'espace-temps. On peut illustrer cet aspect avec le passage consacré aux pensées et souvenirs d'enfance de Jeanne, personnage du roman, à propos de la maison de campagne et ceux relatifs à sa nouvelle vie à Buenos Aires, et dont la particularité réside dans l'interruption de la narration :

[...] épaules craquent. Frisson qui descend le long des reins, se cambrer, étirer jusqu'à l'écart entre deux vertèbres – *un passé de danseuse lui revient, égaré dans les souvenirs communs qui flottent au-dessus de la ville, s'évaporant aussitôt...* Il lui tarde d'être à ce soir d'être au Tigre. Quand elle était petite, elle

*n'imaginait pas ça comme ça, la maison, la maison de campagne. Dans les champs de cannelle, entre les bras marécageux du fleuve, à cueillir ses propres mangues... Il fait déjà très chaud sur la terrasse. La ville fume au soleil. (159)*

Les passages en italique (marqués comme tels dans l'œuvre) sont bien des psycho-récits qui indiquent une brève incursion du narrateur dans le passé de Jeanne, révélant au lecteur des souvenirs de danseuse et des représentations d'enfant et, en même temps, évoquant sa situation actuelle. Ce qu'il faut surtout retenir dans ce passage de psycho-récits brefs, c'est que ceux-ci sont encadrés aussi bien par des segments descriptifs que narratifs. La narration qui s'ensuit est fragmentaire, dans la mesure où le récit fait étalage des impressions rapides du personnage dans une spatio-temporalité intermittente.

Ces modalités d'insertion du psycho-récit chez Darrieussecq donnent rapidement, et de façon hachée, la situation intime de ses personnages. Les implications d'une telle rupture intempestive s'observent dans l'exploration superficielle de la psychologie des sujets. L'emploi de la méthode du psycho-récit réside essentiellement dans l'interruption ou le ralentissement de la narration pour rendre compte des faits psychiques. Il en est de même pour le récit des rêves, qui sont souvent des mondes désirés ou réfutés. Ainsi présentées, certaines portions de textes seraient construites sur l'aptitude des personnages à produire des mondes imaginaires alternatifs au monde actuel de l'œuvre, c'est-à-dire une sorte de narration qui génère une infinité de mondes possibles, incessamment suscités, construits, déconstruits, remodelés et abandonnés en chemin. En tant que telles, elles représentent des « séquences imaginaires » parce qu'issues de l'émergence de certains souvenirs ou de fantasmes. Elles dévoilent également le désordre et le trouble croissant qui envahit l'esprit du personnage. Pour ce faire, elles rythment et désarticulent la progression narrative, comme l'illustre le passage qui suit :

Les lapins, les blaireaux, que sais-je, sautant juste à temps hors du rectangle qui décolle... James Bond, la cabine téléphonique se soulève, grue, palan, il saute... My name is Bond, Lapin Bond. Neuf heures vingt. Comme dans mon rêve de cette nuit. Rubans noirs, diagonales des ombres des troncs, sur les rubans noirs des sangles croisées. Au cou d'Olympia des pins. Ils ont peut-être pris des terriers avec, des terriers pleins, portées de lièvres et de mulots, déplacés d'un coup au milieu des grands livres puérils. Hans et Gretel dans la forêt. (*Bref séjour*, 9-10)

Ce passage met en relief la conscience « déchirée » d'Anne, dont la psyché s'exprime par une profusion de héros, d'espaces et de temps. L'évocation de divers personnages, comme James Bond ou Hans et Gretel, suffit à nous embarquer dans un univers imaginaire, notamment celui de l'enfance d'Anne.

Le passage qui suit, dévoile le trouble qui traverse l'esprit du personnage. En lui, tout est flou et la narration s'en ressent :

Elle est à nouveau sur cette place vide, il lui semble, cette fois, qu'elle est seule. Il reste peut-être comme un halo à ses côtés, un ensemble diffus de présences, d'une densité à peine supérieure à celle de l'air ; des poussières, des grains de conscience ou de mémoire ; elle avance, le halo se déforme à sa suite, puis se perd semble-t-il, là n'est pas le sujet, le sujet du rêve : les sirènes ouateuses prennent corps, le son se dessine dans la chambre, elle sait qu'elle rêve, elle avance au milieu des sirènes, les repoussant, se glissant entre elles, molles, élastiques [...]. (26)

L'esprit d'Anne est maculé et on comprend qu'avec le récit des visions ou imaginations, la discontinuité qui en découle, décrive les zones plus obscures de la vie mentale, dont il dévoile pendant un instant les profondeurs. Les personnages sont ainsi soumis au déroulement du temps : ils subissent les événements, car les choses leur arrivent par hasard. C'est donc par le biais de fragments (gestes, rêves<sup>4</sup>, paroles, etc.) que se pense une structure psychique résolument imparfaite, car ils détournent le lecteur du déroulement temporel du récit en raison des nombreuses brisures et digressions insérées dans la narration au point d'imprimer aux textes un rythme narratif ralenti et haché.

L'écriture fragmentaire se concrétise ainsi dans le texte à travers une construction élaborée de jets successifs, par à-coups, bonds, découpages, permettant à la logique et à l'illogique de cohabiter, de se chevaucher. La prise en charge d'une telle initiative rejoint la structure du rêve selon Lacan, en ce que la spatio-temporalité se veut un flash, une illusion, c'est-à-dire un discours du sensible, du bref rendu en mots.

## Conclusion

La présente étude montre qu'il y a une « délégitimation des codes fictionnels », notamment par l'usage d'une indétermination spatio-temporelle issue des béances et vacances du personnage-narrateur, qui aboutit au mode granulaire et fractal de la narration où l'enchaînement syntagmatique se brise régulièrement pour constituer autant de saillances fictionnelles. Cette démarche de déconstruction, portant le sceau d'une certaine vivacité et vitalité, est le reflet d'une écriture qui ne vise plus la transmission d'une vision totalisante et homogène du monde, mais plutôt donne à voir une société renversée et bouleversée. De ce fait, ces auteurs renvoient le lecteur à cette ère du simulacre décrite par Baudrillard où tout n'est qu'illusion et artifice.

## Bibliographie

- Bakhtine, Mikhaïl. « Formes du temps et du chronotope dans le roman ». *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.
- Baudrillard, Jean. *Simulations et simulacre*. Paris : Galilée, 1981.
- Cohn, Dorrit. *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Tr. Alain Bony. Paris : Seuil, 1981.
- Coulibaly, Adama. *Le postmodernisme littéraire et sa pratique chez les romanciers francophones en Afrique noire*. Paris : Harmattan, coll. Critiques Littéraires, 2017.
- Darrieussecq, Marie. *Naissances des fantômes*. Paris : P.O.L., 1998.
- . *Bref séjour chez les vivants*. Paris : P.O.L., 2001.
- Dieudonné, Jean et al. « Théorie, métathéorie, existence de formules indéçises ». *Penser les mathématiques*, Séminaire de philosophie et mathématiques de l'École normale supérieure. Paris : Seuil, 1982. 129-130.
- Garrigues, Pierre. *Poétiques du fragment*. Paris : Klincksieck, Collection d'esthétique, 1995.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave. *Le livre des fuites*. Paris : Gallimard, 1969.
- Maingueneau, Dominique. *Linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Nathan, 2003.
- Mandelbrot, Benoît. *Les objets fractals*. Paris : Flammarion, 1975.
- Montandon, Alain. *Les formes brèves*. Paris : Hachette, 1992.
- Sarraute, Nathalie. *L'ère du soupçon*. Paris : Gallimard, 1956.
- Susni-Anastopoulos, Françoise. *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*. Paris : PUF, 1997.

## Webographie

- Darrieussecq, Marie. Entretien réalisé par Becky Miller et Martha Holmes (2001)  
[www.uri.edu/artsci/ml/durand/darrieussecq/fr/entretien](http://www.uri.edu/artsci/ml/durand/darrieussecq/fr/entretien)

---

## Notes

<sup>1</sup> Voir Jean Dieudonné et al. L'activité logique consiste en une représentation du discours par une formule ou syntaxe logique. Selon Fraïssé, « cette représentation exige l'énoncé de règles de construction des formules qui sont des suites finies », c'est-à-dire des énoncés suffisamment précis et décis. Serait donc « indéçision » ou appelée « formule indéçise » toute syntaxe (linguistique) qui serait incomplète, imprécise ou inachevée.

<sup>2</sup> Voir Benoît Mandelbrot : « La notion qui [...] sert de fil conducteur sera désignée par l'un des néologismes synonymes, 'objet fractal' et 'fractale' [...] former à partir de l'adjectif latin *fractus*, qui signifie 'irrégulier ou brisé' » (5). En l'espèce, la narration relève d'une écriture brisée, courte, disjointe et ambiguë qui s'oppose au discours continu, plein, lié qui prétend tout expliquer et tout dire. C'est donc la forme fractale dans sa dimension littéraire qui est ici mise en œuvre.

<sup>3</sup> Pour faire simple, la figure fractale, ou « fractale », est un néologisme créé par Mandelbrot en 1974 à partir de la racine latine *fractus*, qui signifie 'brisé'. En fait, il traduit une forme irrégulière ou morcelée.

---

<sup>4</sup> Lacan nous rappelle que le rêve est un texte sans ponctuation.