

Faculté de philosophie, arts et lettres

L'écriture du fantasme chez Dominique Rolin

*Analyse littéraire de *L'infini chez soi*, *Le gâteau des morts* et *Le futur immédiat**

Auteur : Charlotte André

Promoteur(s) : Pierre Piret

Année académique 2020-2021

Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale
à finalité spécialisée : sciences et métiers du livre (édition, librairie,
bibliothèque)

REMERCIEMENTS

Je tiens à adresser mes plus sincères remerciements à mon promoteur et professeur, Pierre Piret, d'abord pour avoir éveillé mon intérêt quant aux apports de la psychanalyse en littérature, ensuite pour le suivi et les judicieux conseils qu'il m'a apportés durant l'élaboration de ce mémoire.

Je remercie tout particulièrement mes parents et ma famille qui m'accordent un soutien et une confiance indéfectibles depuis l'origine. Merci papa et maman pour votre relecture attentive et éclairée.

Je souhaiterais également remercier les différents partenaires de travail dont la présence rassurante et bénéfique a ponctué la rédaction de ce mémoire. Parmi eux, un merci tout particulier à Anne-Laure et Margaux. À la fois moteurs de motivation et vedettes de mes distractions, impossible de condenser en une phrase tout ce que vous m'avez apporté en cinq années.

J'exprime aussi toute ma gratitude envers le cercle Philo et Lettres et à la réalité infinie à laquelle réfère cette simple appellation. Merci d'avoir autant contribué à mon épanouissement personnel.

Enfin, merci à François, qui a grands renforts de « peut-être » me fait oser croire que tout est possible.

INTRODUCTION

Écrivaine belge inscrite dans le XXe siècle, Dominique Rolin (1913-2012) a vu son œuvre évoluer régulièrement au cours de sa pratique d'écriture. Depuis son roman *Les marais*¹ (1942) qui l'a révélée sur la scène littéraire, jusqu'à *Lettre à Lise*² (2003) qui marque le changement de siècle, elle témoigne dans ses écrits de plusieurs moments de renouvellements au niveau du style, du genre et du contenu. L'analyse proposée dans ce travail se concentrera sur la bifurcation qu'opère la romancière au tournant des années quatre-vingt en s'orientant vers des textes à caractère plus autobiographique.

À partir des années soixante, un nouveau mouvement se développe parmi les auteurs belges : l'esthétique néo-classique est délaissée au profit d'une style s'affranchissant peu à peu du réalisme et faisant la part belle à l'étrange. Chez Dominique Rolin, cette volonté de sortir du « carcan narratif traditionnel »³ s'actualise par l'emprunt de techniques propres au Nouveau Roman et par une entreprise d'autoanalyse et d'exploration de la mémoire. Amorcé dans *Le for intérieur*⁴ (1962), ce rejet de l'intrigue en faveur d'une activité de remémoration et d'introspection se manifeste pleinement pour la première fois dans *L'infini chez soi*⁵ (1980). Ce roman marque le début de ce qui est considéré comme la troisième phase d'écriture de l'autrice. À compter de la parution de cet ouvrage, l'écrivaine délaisse le genre romanesque classique pour se consacrer à une écriture de soi à la première personne⁶.

Malgré le renouvellement du genre littéraire qui laisse place à des ouvrages hybrides, à mi-chemin entre autobiographie et fiction, les thèmes et motifs abordés dans cette troisième phase d'écriture demeurent extrêmement similaires aux premiers écrits produits par l'écrivaine. Une place prépondérante est en effet allouée aux questions de la famille, du foyer, mais aussi à celle du rapport problématique entre soi et l'autre. Quant à la propension à observer et à discourir sur le moi, elle existait déjà de manière latente dans

¹ ROLIN Dominique, *Les marais*, Paris, Denoël, 1942.

² ROLIN Dominique, *Lettre à Lise*, Paris, Gallimard, 2003.

³ QUAGHEBEUR Marc et VIVIER Robert, « BELGIQUE - Lettres françaises », Encyclopædia Universalis, s.d., [En ligne], <<http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/belgique-lettres-francaises/>>, (Consulté le 6 mars 2021).

⁴ ROLIN Dominique, *Le for intérieur*, Paris, Denoël, 1962.

⁵ ROLIN Dominique, *L'infini chez soi*, Paris, Denoël, 1980. Abrégé ICS pour le référencement des extraits analysés.

⁶ E.U., « ROLIN DOMINIQUE (1913-2012) », Encyclopædia Universalis, s.d., [En ligne], <<http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/dominique-rolin/>>, (Consulté le 6 mars 2021).

Les marais, mais se révèle dans toute son amplitude à partir du moment où Dominique Rolin adopte une narration en *je* et se met à écrire sur sa vie : « J’ai publié *L’infini chez soi*, qui était [...] le début d’une sorte de petit monde autobiographique, où je me penchais sur le problème de mes origines. »⁷ confie-t-elle en 1992 au cours d’une interview vidéo, témoignant par-là du mouvement de quête identitaire qui anime sa démarche littéraire.

Outre la focalisation sur l’histoire personnelle de l’écrivaine, la grande place accordée aux récits de souvenirs et aux rêves, au détriment d’une quelconque intrigue, attire l’attention sur le mouvement introspectif qui régit la narration. En effet, au travers d’un style marqué par la profondeur, Dominique Rolin semble chercher à explorer sa propre intériorité. Par ailleurs, en se mettant en scène en tant qu’écrivaine qui écrit sur elle-même au sein-même de l’intrigue, elle attire l’attention sur son geste d’écriture et sur le caractère construit de ses ouvrages. Ces métadiscours favorisent une prise de distance par rapport à l’illusion réaliste et illustrent bien l’inscription de l’auteurice dans le contexte de mise en crise du réalisme traditionnel. Ainsi, ils attirent l’attention sur traits fictionnels du roman et incitent à interroger le langage et la façon dont celui-ci est mis au service de la représentation.

L’écriture de soi, le mouvement introspectif, le contexte de crise des représentations ainsi que la mise en évidence du langage par l’autoréférentialité des récits constituent tout autant d’éléments justifient l’intérêt de recourir à des notions psychanalytiques pour servir notre analyse de la troisième phase d’écriture de Dominique Rolin. C’est pourquoi le lien qu’établit Jacques Lacan entre la théorie du langage et celle de l’inconscient au travers de la notion de « parlêtre » servira de fil conducteur à l’étude du corpus sélectionné.

Le parlêtre est ce qui fonde l’établissement du sujet humain dans la réalité sociale. Pour Lacan, l’être humain est à la fois un être social et un être de langage. Il s’inscrit nécessairement sur la scène sociale au travers de la parole et de la relation à l’autre. Cependant, le langage est fixé par des conventions qui nécessitent d’être partagées par les locuteurs pour que l’interaction soit possible. Ces codes, fixés symboliquement dans la chaîne signifiante, témoignent de la « prise du symbolique »⁸ sur le sujet. La nécessité pour l’individu de recourir à ces codes pour s’inscrire dans la scène sociale révèle dès lors un

⁷ ANTOINE Jean, *Dominique Rolin, l’infini chez soi*, [En ligne], <<https://www.sonuma.be/archive/en-toutes-lettres-du-19121992>>, (Consulté le 28 février 2021).

⁸ LACAN Jacques, « Le séminaire sur “La Lettre volée” », dans *Écrits I*, Paris, Seuil, 1966, (Points), p. 19.

« manque-à-être »⁹ inhérent au sujet. Autrement dit, l'inscription du sujet dans l'ordre symbolique révèle l'« impossibilité de la chaîne signifiante à rendre compte de ce qu'est le sujet. Le sujet n'est que représenté par le signifiant, une partie de son être lui échappe, le sujet n'y est pas, il y manque d'être »¹⁰ Ce manque-à-être renvoie à un impossible à dire qui empêche une saisie totale de l'identité propre.

L'application de la théorie du parlêtre à notre corpus d'étude incite à formuler l'hypothèse que Dominique Rolin subvertit les codes de la représentation pour déjouer la prise du symbolique sur le sujet et ainsi combler le manque-à-être qui lui est inhérent au travers d'une écriture du fantasme. Sur base de la lecture de *L'infini chez soi*, *Le gâteau des morts*¹¹ et *Le futur immédiat*¹² le travail d'analyse mettra en évidence de quelle manière, au travers d'une pratique d'écriture de soi subversive et consciente d'elle-même, l'autrice s'empare des codes langagiers pour mener à bien son introspection et ainsi représenter son intériorité de manière détournée.

Pour répondre à cette problématique, nous analyserons les trois œuvres susmentionnées de manière conjointe. En effet, hormis quelques variations, celles-ci sont caractérisées par une structure, des thèmes et des techniques d'écriture similaires. Dans chacune d'entre elles on retrouve en effet une narratrice en *je* renvoyant à Dominique Rolin qui se raconte en train d'élaborer un livre et évoque une multitude de souvenirs, rêves et images issues de son intériorité. Plutôt que de segmenter l'analyse en trois, il est donc plus pertinent d'observer comment chacun des principes structurants et thématique est mis en œuvre dans les trois textes, ce qui permettra, à terme de nous forger une idée globale de la manière dont, à partir de *L'infini chez soi*, les romans mettent en scène un mouvement d'exploration intérieure.

L'infini chez soi et *Le gâteau des morts* forment les deux premiers titres d'une série que Dominique Rolin a pensé comme une trilogie¹³ et que referme *La voyageuse*. Le choix

⁹ JODEAU-BELLE Isabelle et OTTAVI Laurent (éd.), *Les fondamentaux de la psychanalyse lacanienne. Repères épistémologiques, conceptuels et cliniques*, Rennes, PUF, s.d., (Didact Psychanalyse), p. 263.

¹⁰ JODEAU-BELLE Isabelle et OTTAVI Laurent (éd.), *Les fondamentaux de la psychanalyse lacanienne. Repères épistémologiques, conceptuels et cliniques*, Rennes, PUF, s.d., (Didact Psychanalyse), p. 263.

¹¹ ROLIN Dominique, *Le gâteau des morts*, Denoël, 1982. Abrégé GDM pour le référencement des extraits analysés.

¹² ROLIN Dominique, *Le futur immédiat*, Paris, Gallimard, 2002, (Folio). Abrégé FI Abrégé GDM pour le référencement des extraits analysés.

¹³ ANTOINE Jean, *Dominique Rolin, l'infini chez soi*, op. cit.

de ne pas étudier ce troisième volet s'explique par deux raisons. Premièrement, les œuvres du corpus étant déjà caractérisées par leur densité, et l'espace dédié à l'analyse étant trop restreint pour une étude d'une plus grande ampleur, nous limitons la sélection à trois ouvrages afin d'éviter de nous contenter d'un survol de leur contenu. Deuxièmement, la lecture du *Futur immédiat* nous a confortée dans l'importance d'intégrer cette œuvre plus tardive dans l'analyse afin d'avoir une véritable idée de la manière dont se sont déployés les principes d'écriture de soi et d'exploration identitaire mis en œuvre par la narratrice à partir des années quatre-vingt et jusqu'à la fin de sa pratique littéraire. Nous ne prétendons pas pour autant à l'exhaustivité, mais estimons que cette sélection constituera un bon indicateur pour répondre à notre problématique.

En ce qui concerne les cadres théoriques mobilisés au cours de ce travail, l'analyse littéraire s'appuiera donc principalement sur les apports de la psychanalyse lacanienne, et plus particulièrement sur la théorie du parlêtre développée de Jacques Lacan. Afin d'approfondir notre propos, et pour renouer avec une des bases de réflexion exploitées par Lacan, il nous arrivera également de recourir au champ de la linguistique, de manière à bien saisir les enjeux qui sous-tendent constructions langagières mises en œuvre par Dominique Rolin. Par ailleurs, nous nous référerons des théories littéraires portant sur l'autobiographie et l'autofiction de façon à illustrer le caractère subversif des romans du corpus. Enfin, nous nous emploierons à mettre en lien les observations et analyses réalisées avec la période de mise en crise des représentations à laquelle ont été produits ces titres.

Le travail d'analyse en tant que tel sera structuré en deux grandes parties, chacune subdivisée en deux sous-sections. En premier lieu, notre objectif sera d'étudier comment le corpus révèle une subversion du genre autobiographique qui rend difficilement discernable la frontière entre fiction et non-fiction et couvre d'ambiguïté la première personne du singulier. Ensuite, au vu de l'importance du rapport à l'autre que relève Lacan dans l'élaboration identitaire du sujet, nous mettrons en lien la façon dont l'énonciation présente le motif familial et la notion d'aliénation que sous-tend l'inscription du sujet dans le registre langagier. Il s'agira alors de montrer de quelle manière la narratrice se défait de ce rapport aliénant via une entreprise de désidentification. En second lieu, l'analyse visera à établir de quelle manière les romans recourent au langage pour dire une réalité psychique qui se veut indicible. Nous mettrons ainsi en lumière la primauté de l'imaginaire et du fantasme dans la représentation de l'intériorité. Enfin, le dernier chapitre de l'étude sera centré sur les

mécanismes langagiers structurant les romans. Communs à l'inconscient et au langage, ceux-ci sont exploités par une écriture réflexive et performative qui cherche à saisir l'intériorité du sujet en déjouant le manque qui lui est inhérent.

PREMIÈRE PARTIE : QUI EST *JE* ?

1. Une subversion des genres

Même si Dominique Rolin distillait déjà des éléments issus de son passé dans ses premiers écrits, c'est à partir de *L'infini chez soi* que la dimension personnelle devient prépondérante au sein de ses ouvrages. Au travers d'une narration privilégiant le pronom *je*, l'autrice y aborde son histoire familiale via le partage de ses souvenirs et réflexions. C'est d'ailleurs dans ce roman que l'écrivaine fait apparaître pour la première fois son propre nom au cours du récit. Cependant, au regard des définitions proposées par des théoriciens tels que Philippe Lejeune ou Doubrovsky, il y a lieu d'interroger le statut autobiographique des œuvres parues depuis cette période, d'ailleurs encore qualifiées de « romans », tant par les éditeurs que par l'autrice. En effet, malgré la valeur centrale du *je* qui renvoie la plupart du temps à Dominique Rolin, la posture énonciatrice se révèle problématique. Enfin, bien qu'elle retrace certains épisodes de sa vie, l'écrivaine n'a pas pour autant renoncé au fictionnel. Désignés comme des « fictions vraies »¹⁴, ses écrits sèment le doute quant à la véracité des faits qu'ils retracent.

Ce premier chapitre visera donc à mettre en exergue la tension entre fiction et non-fiction dont témoignent les trois œuvres de notre corpus. Nous verrons de quelle manière Dominique Rolin opère une subversion des genres au moyen d'une abolition des frontières entre réalité et imaginaire. Cela servira de point de départ pour questionner le statut du pronom *je* au sein de ces ouvrages ni totalement autobiographiques, ni totalement fictionnels.

1.1. Entre roman et autobiographie

1.1.1. Un roman ?

Les créations de la troisième période littéraire de Dominique Rolin se distinguent des précédents écrits qui s'inscrivaient dans le genre romanesque : elles ne correspondent pas à l'idée que l'on peut se faire d'un roman dans lequel se déploie une histoire fictionnelle ponctuée de péripéties. En effet, l'intrigue y est réduite au minimum et s'efface au profit de réflexions sur le passé et le quotidien de Dominique Rolin, ainsi que sur sa pratique d'écriture. De plus, on ne peut nier la dimension personnelle de ces ouvrages où, malgré la part d'invraisemblable, l'écrivaine écrit en son nom propre et réfère à de nombreux

¹⁴ DE HAES FRANZ, *Le Bonheur en projet. Hommage à Dominique Rolin*, Bruxelles, Editions Labor, 1993, (Archives du futur), p. 13.

épisodes de sa vie. Alors, comment comprendre l'appellation « roman » faisant office de sous-titre à *L'infini chez soi* et au *Gâteau des morts*, mais également employée par Dominique Rolin elle-même pour qualifier ses écrits (« Mon prochain roman aura pour titre *Le futur immédiat* » FI ; 12) ? Philippe Lejeune apporte une nuance terminologique :

Tout au long du « Pacte », j'ai fait comme si l'étiquette « roman » [...] était synonyme de « fiction », par opposition à « non-fiction », « référence réelle ». Or « roman » a aussi d'autres fonctions : il désigne la littérature, l'écriture littéraire, par opposition à la platitude du document, au degré zéro du témoignage. [...] Le mot « roman » n'est donc pas plus univoque que le mot « autobiographie ». ¹⁵

Autrement dit, le terme « autobiographie », tout comme l'appellation « roman » renvoie à des significations multiples. Dans le cas de notre étude, il faudrait comprendre le roman non pas uniquement comme le synonyme de fiction, mais aussi comme l'annonce d'un ouvrage écrit avec un style recherché et possédant une forte dimension littéraire. En ce sens, qualifier les livres de Dominique Rolin de romanesques ne constitue pas une contradiction par rapport à sa démarche autobiographique, puisque, pour se dire, l'autrice a entrepris un véritable travail de création littéraire, passant par la recherche de nombreux jeux de style et de voix.

1.1.2. Une autobiographie ?

Philippe Lejeune définit l'autobiographie comme un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. » ¹⁶ De cette définition découle la notion de pacte autobiographique selon laquelle, dans une autobiographie, le personnage, le narrateur et l'auteur réfèrent à un seul individu. Or, malgré la dimension personnelle évidente qu'elle renferme, l'œuvre de Dominique Rolin ne correspond pas à une large part des critères avancés par le théoricien.

D'abord, les livres du corpus analysé font bel et bien état d'une personne réelle qui raconte des faits vécus par le passé : Dominique Rolin relate des moments de sa vie. Néanmoins, le caractère rétrospectif du récit autobiographique n'est pas aussi évident. Bien que parsemé de souvenirs propres à l'autrice, *Le gâteau des morts*, paru en 1982, est un roman d'anticipation dans lequel elle envisage sa future mort en août 2020. Quant au *Futur*

¹⁵ LEJEUNE Philippe, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, (Poétique), p. 20.

¹⁶ LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique [1975]*, Nouv. éd. augm., Paris, Seuil, 1996, (Point), p. 13.

immédiat, la narration se fait au présent et décrit principalement ce qui se déroule au moment même de l'élaboration du manuscrit, malgré les nombreuses références à des personnes et événements issus du passé. Ensuite, l'aspect rétrospectif de *L'infini chez soi* a beau être indéniable, ce n'est pas l'histoire personnelle et individuelle de l'écrivaine qui y est narrée. En effet, celle-ci y fait le récit de ce qu'elle nomme son « avant-vie » (ICS ; 9) et centre le roman sur la rencontre de ses parents, Jean et Esther, deux ans avant sa naissance. Par conséquent, même si la narratrice est également l'autrice, elle n'est pas le personnage principal, ce qui contrevient au pacte autobiographique.

Un autre facteur de cette prise de distance avec l'autobiographie telle que caractérisée par Lejeune est l'énonciation qui entretient le flou autour de la personne à qui réfère le pronom *je*. En effet, même si les indices distillés dans *Le gâteau des morts* et *Le futur immédiat* permettent rapidement de déduire que la narratrice homodiégétique est Dominique Rolin avant même qu'elle donne son nom, dans *L'infini chez soi*, le *je* peut tantôt renvoyer à l'autrice, tantôt à un personnage du récit. Dans l'incipit, la première personne réfère initialement à la narratrice. Or, l'énonciation suscite le doute dès le second paragraphe lorsque Dominique Rolin se met à raconter ce qui se passe « deux ans avant [s]a naissance » (ICS ; 9), précision qui est censée la placer en position externe par rapport à l'histoire relatée. Or, durant tout ce récit qui continue d'être ponctué par des interventions en *je* de la narratrice, les pensées et dialogues des autres personnages sont parfois exprimés à la première personne, sans pour autant être annoncés. L'absence de marqueurs de discours favorise donc l'équivoque.

Ève entraîne Esther dans sa chambre à coucher au bout du couloir. Je vais te mettre au lit avant de rentrer chez moi. Parle-moi, dit-elle en la déshabillant, personne ne peut nous entendre. Mais je n'ai rien à te dire, mon Vovo ! [...] Ève me palpe avec soin, c'est-à-dire avec méchanceté. [...] Ça y est. J'ai mes règles. Vite elle va faire sa petite toilette intime et se recouche en joignant les mains. (ICS ; 29)

Cet extrait illustre bien l'usage particulier des pronoms et l'ambiguïté derrière l'emploi de la première personne du singulier. Ici, le *je* renvoie d'abord à Ève, puis à Esther qui lui répond. L'équivoque est avant tout créée par la quasi-absence de marqueurs de discours et de ponctuation balisant le dialogue : hormis le « dit-elle », on ne retrouve ni guillemets ni retour à la ligne pour indiquer le changement de locuteur. Ensuite, le monologue intérieur d'Esther fait douter du référent associé à la première personne et de la véracité de ce qui est narré. En effet, « un narrateur qui raconte sa propre histoire en récit premier [...] »

s'interdit normalement toute omniscience et invite le lecteur à épouser son regard sur les choses. »¹⁷ À l'inverse, la narratrice se présente ici comme ayant accès aux pensées de sa mère, ce qui tranche avec la réalité référentielle et attire l'attention sur la dimension fictionnelle du récit. Or, si l'on s'appuie sur la définition d'autobiographie théorisée par Doubrovsky, la question de la vérité et du respect des faits est indispensable.

Le texte auto(bio)graphique, de l'aurore du genre au plus immédiat présent, et dans ses postulations contraires, est régi par une loi suprême : dire (sur soi et, au passage, sur autrui) la vérité, qui a partie liée avec la réalité, par opposition, bien sûr, à la fiction.¹⁸

Les exemples cités précédemment démontrent que, malgré la valeur centrale du *je* et l'évocation d'épisodes vécus par Dominique Rolin, la dimension autobiographique n'est que partielle et laisse régulièrement place à la fiction. Dès lors, il est difficile de distinguer le vrai du faux, d'accorder du crédit à certains souvenirs alors qu'une majorité d'éléments apparaissent comme fictifs.

1.2. Vers un nouveau réalisme ?

Dans la conception courante, l'autobiographe cherche à relater son vécu personnel de la manière la plus authentique possible, c'est-à-dire via une retranscription de la réalité qui correspond à sa perception des faits. Néanmoins, Dominique Rolin va plus loin que cela dans son travail d'écriture. Non seulement elle admet la part de subjectivité de ses romans, mais au travers de commentaires métadiscursifs, elle signifie que ses écrits ne sont pas exempts d'invention ou de manipulation des faits, ce qui va à l'encontre du concept d'autobiographie. Elle avoue par exemple falsifier le récit de la rencontre de Jean et Esther : « Vérité que je me bornerai à violer à ma façon, tant pis, ma vie (le reste de ma vie) en dépend. » (ICS ; 75). De même, elle ne nie pas les modifications opérées sur ses souvenirs : « De toute urgence, il faut métamorphoser l'immense armada de mes souvenirs, du plus éloigné au plus proche, si je veux rester digne de mon passé ! » (FI ; 20). Pourtant, elle considère que ces prises de liberté sur le plan fictionnel ne l'empêchent pas d'être authentique et constituent justement un moyen d'accéder à une vérité autre, plus profonde :

¹⁷ JOUVE Vincent, *Poétique du roman*, 4e éd., Paris, Armand colin, 2015, (Cursus), p. 29.

¹⁸ DOUBROVSKY Serge, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », dans *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*, Paris, PUF, 1988, (Perspectives critiques), p. 64.

« Que je le veuille ou non désormais, je m'enfonce dans la chair d'un roman falsifié, c'est-à-dire plus vrai que la réalité » (ICS ; 33).

Cette mise à distance de l'illusion réaliste, témoignant d'un rejet du réalisme moderne, est typique du Nouveau Roman. La pratique d'écriture de Dominique Rolin, s'inspirant de ce nouveau courant, illustre une volonté de s'affranchir des conventions littéraires et de renverser l'opposition binaire entre le réel et les productions de l'imagination, tout en restant authentique. Plutôt que d'user des techniques du réalisme traditionnel, elle adopte donc un mode d'expression qui tend à faire surgir « un point d'indiscernabilité »¹⁹ entre réel et imaginaire et permet de dire et penser le monde autrement. « Je ne peux rester dans la droite ligne du réalisme sans aller vers une vérité plus profonde qui, pour être conforme à la réalité, doit passer par le miracle de la transposition littéraire. »²⁰ affirme d'ailleurs l'écrivaine lorsqu'on l'interviewe. En d'autres termes, ce travail de la langue qui fait la part belle à l'imagination est une manière pour elle de dépasser la perception ordinaire de la réalité et d'ouvrir la porte à une vérité moins accessible. De ce fait, l'écriture de Dominique Rolin suit une double voie qui passe à la fois par une affirmation de sa subjectivité autobiographique et par un recours à l'imagination qui invite à une appréhension renouvelée de la réalité.

1.3. L'autofiction comme (genre) intermédiaire

1.3.1. Dualité entre fiction et non-fiction

Dominique Rolin est passée de récits fictifs contenant quelques références à sa vie à une pratique d'écriture de soi où la frontière entre le fictionnel et le non-fictionnel est devenue floue. Situées sur un continuum entre autobiographie et roman, ces œuvres subversives reflètent « une inflexion de la littérature personnelle depuis 1970, propre à un "temps du soupçon", envers l'autobiographie. »²¹ Par ailleurs, elles constituent une réponse à la crise du roman de l'époque par le recours à certains principes du Nouveau Roman. L'énonciation joue de la frontière de plus en plus trouble entre réalité référentielle et fiction pure. Ainsi, *L'infini chez soi* et les ouvrages postérieurs appartiennent au genre de l'autofiction, que Vincent Colonna définit de la sorte :

¹⁹ DELEUZE Gilles, *Cinéma.2, L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, (Critique), p. 21.

²⁰ ROLIN Dominique, *Plaisirs. Entretiens avec Patricia Boyer de Latour*, Paris, Gallimard, 2002, p. 103.

²¹ COLONNA Vincent, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch (France), Tristram, 2004, p. 198.

Tous les composés littéraires où un écrivain s'enrôle sous son nom propre (ou un dérivé indiscutable) dans une histoire qui présente les caractéristiques de la fiction, que ce soit par un contenu irréel, par une conformation conventionnelle (le roman, la comédie) ou par un contrat passé avec le lecteur.²²

Bien que mise en scène sous sa propre identité dans ses écrits, Dominique Rolin joue avec le vraisemblable et l'invraisemblable, n'hésitant pas à « transgresser la réalité » (FI ; 9). De nombreux passages rendent compte de ce brouillage des frontières entre le factuel et l'imaginaire. Par exemple, dans *L'infini chez soi*, la simple mention d'un nuage peut mener au déploiement d'une image à l'allure fantastique.

Au-dehors dérive un nuage épais entraîné par le vent du nord. Il m'apparaît comme une chair d'expression singulière, lumineuse au-dessus, sombre dessous. Il glisse avec lenteur, s'arrête à l'aplomb de mes fenêtres, tourne sur lui-même en laissant planer les bords frisés de ses flans. Il envahit mon ciel. Il descend vers moi. Il entre [...] Il me rattrape et m'enveloppe. Il me couvre et m'écrase. Et quand il s'écarte un instant plus tard, la jeune Esther 1911 est là, crispant ses mains sur l'appui de fenêtre qu'elle vient d'ouvrir. (ICS ; 40)

On constate ici la grande part faite à l'imagination. Au départ, la description du nuage est tout à fait réaliste, puis l'énonciation produit une impression d'étrangeté. Cet effet est provoqué par l'opacité de la comparaison avec « une chair d'expression singulière », par le contraste entre clair et obscur, mais aussi par l'impression que le nuage est personnifié et se déplace suivant sa volonté propre. Enfin, l'invraisemblable prend le dessus lorsque, défiant les lois de la physique, ce nuage entre à l'intérieur de la maison. Il enveloppe alors Dominique Rolin, avant de servir de transition sous forme de fondu enchaîné entre la temporalité de la narratrice et celle de l'histoire d'Esther et Jean.

Dans *Le gâteau des morts*, même si la mention de la date du 5 août 2000 renseigne sur l'aspect fictionnel de l'ouvrage dès l'incipit, la tension entre ce qui est vraisemblable et ce qui ne l'est pas reste très perceptible.

Je me suis précipitée au w-c., trop tard, ma culotte et mes jambes étaient souillées déjà, je me suis vidée en continuant à bredouiller *fureur*, avec l'espoir que ce mot insolite m'aiderait à sauter en arrière dans le temps, à retrouver sa cadence ordinaire [...] « Allez-vous-en », dis-je aux deux Parques qui se croient dignes de filer mon sort. [...] Mon chez-

²² *Ibid.*, p. 70-71.

moi devient chez elles, ça se voit à la façon de manipuler mes objets, casseroles, bouteilles, robinets, brosses, etc. (GDM ; 12)

Ce passage montre un épisode d'une forte crudité où la narratrice ne contrôle plus sa vessie. Il s'agit d'une scène plutôt réaliste où on a l'impression de suivre une vieille dame incontinente. Les Parques sont soudain mentionnées comme si elles étaient effectivement présentes dans la pièce. Le mélange entre l'évocation de figures mythologiques et celle d'objets du quotidien provoque un contraste qui attire l'attention sur le recours à l'imagination pour dire le vécu. Cet entremêlement suscite une ambivalence pouvant à la fois traduire une volonté de rendre compte d'une femme en train de perdre l'esprit (et donc sujette à des hallucinations), ou bien une envie de mêler réalisme et mythologie pour subvertir le genre.

1.3.2. Soupçon par rapport à la mémoire

Même dans l'optique d'une autobiographie qui chercherait à être fidèle à la réalité des faits, la retranscription de souvenirs demeure problématique à cause des fluctuations et de la défaillance de la mémoire. Chez Dominique Rolin, le processus de remémoration passe par l'intermédiaire du langage, mais ne pourra jamais être complet au vu de cette fragilité. Dès lors, la narration se révèle elle aussi défaillante, ce qui crée inévitablement un doute quant à la réalité référentielle de ce qui est présenté comme des souvenirs de l'autrice-narratrice. Par ailleurs, selon Philippe Lejeune, « [t]out pousse à réinventer le passé : la mémoire offre un canevas sur lequel broder, des bribes de mélodies à harmoniser, des ruines à restaurer. »²³ Il est donc aisé de combler ces vides laissés par la mémoire en faisant appel à l'imagination. Chez Dominique Rolin, des souvenirs réels sont d'ailleurs souvent mêlés avec des images sorties tout droit de l'imagination, ce qui accentue le soupçon déjà présent. À titre d'exemple, si le caractère fictionnel du récit-cadre du *gâteau des morts* est perceptible dès le départ au vu du principe d'anticipation qui le régit, on peut malgré tout y retrouver des éléments factuels, vérifiables. Lors du passage relatant la venue du médecin, même si la narratrice-personnage peut sembler être en train de délirer, le surgissement de réminiscences au sujet d'un avortement passé paraît tout à fait vraisemblable.

« Vous souvenez-vous de moi, doc-teur ? » [...] « Voyons, docteur, au mois de février 1943 (il sursaute), je suis allée vous voir pour un avortement, c'était dangereux à

²³ LEJEUNE Philippe, *Les brouillons de soi*, vol. 1, Paris, Seuil, 1998, (Poétique), p. 37.

l'époque, la loi était stricte, mais vous aviez disait-on les idées larges. [...] Bruxelles, le froid, la neige, l'Occupation, hein ? la peur, la faim, et votre maison à l'extrémité d'une rue sinistre, votre jardin clos de murs en briques rouges ? [...] J'ai seulement oublié votre nom, un nom flamand [...] Par contre, je me rappelle avec une précision incroyable votre tête entre mes petites jambes écartées quand vous m'avez posé la sonde. Il ressemble à un crapaud, me disais-je en vous regardant travailler [...] Vous n'avez pas changé, docteur ! » [...] Aurais-je rêvé ce laïus intéressant au lieu de le dévider à voix haute ? (GDM ; 14-15)

On constate ici la précision des souvenirs évoqués. Ils réfèrent à un événement effectivement vécu par Dominique Rolin. Toutefois, la façon dont ils sont relatés implique un travail sur l'énonciation. Le fait qu'ils aient été formulés de cette manière dans *Le gâteau des morts* relève donc essentiellement du travail de transposition littéraire, qui implique de passer par le filtre de l'imaginaire. Dès lors, le corpus étudié peut être considéré comme un savant agencement entre des faits avérés ayant marqué la vie de Dominique Rolin en tant qu'autrice, et des images fictionnelles issues de sa démarche d'écriture.

Autre illustration qui est récurrente dans les différents ouvrages : la narratrice évoque des images de ses voyages réguliers à Venise – qui sont des réalités connues de la vie de Dominique Rolin²⁴ – mais souvent au sein d'épisodes de rêveries ou de visions hallucinées. Ainsi, dans *Le gâteau des morts*, alors qu'elle se trouve dans sa chambre d'hôpital, Jim quitte la pièce en lui disant au revoir. De ce moment découle une réflexion sur la jeunesse qui introduit le motif de Venise, « la ville étrangère », théâtre de nombreux souvenirs de Dominique Rolin :

[notre jeunesse] est un habit étonnamment frais [...] Sous son étoffe souple frémit le vent de la ville étrangère où nous avons la ferme intention d'aller le mois prochain comme d'habitude. Les billets d'avion sont réservés ainsi que notre Caméra dont la triple fenêtre domine le bras de mer élargi [...]. Le soleil se lève du côté de la Salute [...] nous nous installons à l'angle du ponton près des barges amarrées, personne, personne aux alentours excepté quelques enfants aux tabliers frais partants pour l'école. [...] Jim ! pendant que je te parle ainsi dans ma tête, vois-tu passer le navire géant et ses deux remorqueurs au poitrail de chien ? l'entends-tu qui tousse en sourdine ? au tournant du canal il vire, il se fait lisse et plat comme une image collée

²⁴ ANTOINE Jean, *Dominique Rolin, l'infini chez soi*, op. cit.

entre le ciel et l'eau, il glisse, il s'enfonce avec lenteur, avec rapidité, dans les maisons du quai... (GDM ; 63)

On constate bien ici le flou qui est entretenu par la narration : le lecteur a l'impression d'être transporté sans transition dans cette chambre de Venise en même temps que la narratrice, alors qu'un instant auparavant elle se trouvait dans un lit d'hôpital, mourante. De plus, le doute est maintenu quant à savoir s'il s'agit de souvenirs avérés dans la réalité référentielle. Certes, les descriptions sont précises et vraisemblables. La Salute est un monument existant et on sait que Dominique Rolin et Philippe Sollers logeaient toujours au même endroit lors de leurs séjours à Venise. Toutefois, dans le roman, la narratrice avoue elle-même parler dans sa tête, ce qui donne l'impression qu'elle délire. Dès lors, il est complexe pour le lecteur de savoir où s'arrête la fiction et où commence le souvenir.

Ce soupçon par rapport à « la folie d'invention de [l]a mémoire » (ICS ; 32) n'a cependant pas uniquement trait à la défaillance de cette dernière et à la difficulté du langage pour la dire. En effet, l'autrice admet elle-même modifier les souvenirs qu'elle narre, et ce de façon tout à fait consciente. C'est ce qu'elle déclare dans *Le futur immédiat* où elle raconte avoir tué sa mémoire et entamé une entreprise de métamorphose.

J'avais tué ma mémoire (ma Lady d'il y a peu d'années), j'en avais par-dessus la tête de ce tyran femelle qui ne cessait de me tenir sous ses griffes. [...] De toute urgence, il faut métamorphoser l'immense armada de mes souvenirs, si je veux rester digne de mon passé ! Mort, mort aux inconvenants souvenirs ! [...] Et place, place à leurs successeurs que j'ai frappés d'un nouveau cachet d'identité. Je les nomme tour à tour fulgurances ou révélations, ou bien extases, épiphanies, visions, incandescences. [...] C'est grâce à ces visions mobiles que j'ai commencé un vrai travail d'élucidation. Mon père et ma mère ont été les premiers touchés par la métamorphose. (FI ; 20-21)

La narratrice déclare ici la mort à ses souvenirs, jugés « inconvenants ». Ensuite, elle annonce les remplacer par de nouvelles images, ce qui témoigne de la modification consciente effectuée par l'autrice sur les visions et éléments du passé qu'elle relate dans ses livres. Finalement, dans la dernière phrase de cet extrait, Dominique Rolin fait référence à *L'Infini chez soi* en admettant avoir remanié les souvenirs évoqués, ce qui mène à une prise de distance par rapport à la véracité des faits. Ce métadiscours sur sa propre œuvre incite à mettre en doute non seulement la mémoire, mais également la pratique d'écriture en elle-même.

1.3.3. Soupçon par rapport à l'écriture : fragmentation et métadiscursivité

La quasi-absence d'intrigue déjà relevée précédemment, ainsi que l'autoréférentialité des énoncés, constituent deux éléments clés de la prise de distance par rapport à la réalité référentielle qu'est censé impliquer le discours autobiographique.

L'écriture, basée sur l'évocation de divers épisodes de vie, apparaît comme fragmentaire. Par conséquent, elle attire l'attention sur la construction même des romans. En effet, de façon générale, les ouvrages étudiés sont agencés comme une mosaïque de souvenirs et réflexions disséminés au sein d'un récit-cadre. Ce premier niveau diégétique est en fait le récit du manuscrit en train de s'écrire, que ce soit factuellement (comme dans *L'infini chez soi*, et *Le futur immédiat*), ou dans l'esprit de la narratrice (dans le cas du *Gâteau des morts*) où, mourante, celle-ci ne cesse de faire mention « du livre auquel [elle] travaille, l'air de rien, avec acharnement. » (GDM ; 85) Au sein de ce récit-cadre, elle évoque diverses visions et images réelles ou imaginaires qui se succèdent non pas selon une logique chronologique, mais dans un ordre suivant le flux de pensées, ce qui correspond davantage à un travail d'associations. Cela était déjà notable dans l'exemple cité précédemment où le simple fait de voir Jim quitter la chambre d'hôpital suscite une réflexion sur la jeunesse, ce qui crée un chemin de pensée vers « la ville étrangère » (GDM ; 63), Venise. De la même façon, dans *L'infini chez soi*, la description de la froideur de la nuit amène la narratrice à partager une considération sur le froid qui, à ses yeux, renvoie au malheur présent en chacun : « le froid n'est rien d'autre qu'un signe extérieur de détresse morale, ce qui fait que chaque être humain possède son froid à lui » (ICS ; 12). Le terme « papa », qui apparaît à la suite de cette réflexion, donne l'impression d'entrer en relation avec elle, ce qui laisse à penser que la sensation de froid intérieur est associée à la figure paternelle, ou dans ce cas-ci à son absence. Comme témoin de cette absence, la mention du souvenir d'une photo de famille est significative en ce qu'il s'agit d'une relique qui, à l'instar du père, a également été « perdue, ou détruite entre-temps. » (ICS ; 13) Ces exemples mettent en lumière le travail de composition : c'est l'autrice qui sélectionne les moments et images qu'elle narre et qui fait le choix de leur agencement. L'écriture littéraire, basée sur le montage et l'association de différents fragments de mémoire et épisodes de vie, attire ainsi l'attention sur la construction du récit. Dès lors, l'énonciation suscite un soupçon porté sur elle-même étant donné qu'elle témoigne du passage des faits par le filtre de la subjectivité de l'autrice.

La narratrice met en évidence le processus de création littéraire au travers d'un métadiscours centré sur la démarche de rédaction des manuscrits. Cette autoréférentialité rappelle sans cesse le rôle de l'autrice dans l'agencement des mots et dans le déroulement de l'intrigue, ce qui achève de mettre à distance le lecteur par rapport au contenu du livre et donc à la réalité référentielle. Ainsi, on retrouve à divers endroits des mentions telles que « J'écris cela, moi Dominique » (GDM ; 205) qui semblent vouloir rappeler que le récit n'est possible que parce qu'il passe par l'emploi personnel que l'écrivaine fait du langage pour produire l'œuvre littéraire. « Il me paraît important de noter que je suis sur le point d'achever ma page d'aujourd'hui, c'est-à-dire dimanche. » (FI ; 23) précise par exemple la narratrice, de manière à insister sur le véritable travail de la langue que nécessite l'écriture d'un livre. Par ailleurs, elle admet elle-même ne pas forcément être fidèle à la réalité et met régulièrement en évidence la démarche d'invention qui anime son écriture : « Moi qui écris comme si j'étais le témoin direct de l'épisode » (ICS ; 169). Dans cette même idée, l'autrice-narratrice mentionne fréquemment que c'est elle qui détient les clés de l'action : « Et là, exactement sur les marches de la véranda peinte en blanc qui conduit à l'entrée, je force ma future mère à s'arrêter parce que ma volonté à moi l'y contraint » (ICS ; 67) écrit Dominique Rolin, rappelant la force performative de la langue. « Je m'accorde le droit de traîner, ralentissant ainsi la narration au risque de provoquer l'ennui » (ICS ; 75) précise-t-elle aussi, afin de montrer qu'elle ne se contente pas de raconter un épisode du passé, mais qu'il s'agit bien d'une action, d'une démarche de création qui transite par le langage. D'ailleurs, à certains moments, elle ne cache pas sa volonté de modifier certains mots écrits précédemment : « Ici, je m'arrête. Sans pour autant biffer ce qui précède, il faut reprendre le fil en le corrigeant avec circonspection. » (ICS ; 77) peut-on lire juste après la description d'un premier geste intime où Esther et Jean se tiennent la main.

En définitive, les différents extraits cités dans ce chapitre illustrent le fait que le genre intermédiaire de l'autofiction favorise une interrogation sur la pratique d'un langage référentiel (où la distinction entre vérité et mensonge, réalité et fiction demeure pertinente) et celle de l'écriture littéraire, cette dernière permettant de jouer avec les frontières et de désamorcer ces oppositions. Ce modèle illustre ce que Colonna décrit comme une « évolution significative »²⁵ dans le domaine l'écriture de soi. Désormais, la démarche

²⁵ COLONNA Vincent, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, op. cit., p. 94.

autobiographique ne requiert plus une exactitude et une précision totales, mais est mise au service du développement d'un genre où « la véracité s'efface devant l'expression. »²⁶

1.4. Entre fiction et narration : rôle structurel du *je*

Ce premier chapitre a permis de relever les grandes caractéristiques de la troisième partie de l'œuvre de Dominique Rolin. Au travers de ses ouvrages autofictionnels, l'autrice subvertit à la fois le genre romanesque et la pratique autobiographique. Pour cela, elle s'inspire des pratiques du Nouveau Roman et cherche à se distancier du réalisme traditionnel, de telle sorte qu'elle mêle indistinctement vérités et mensonges, événements fictionnels et faits vécus. Cette ambivalence générique complexifie la façon d'appréhender la figure du *je*, qui demeure centrale. En tant que narrateur, le *je* forme en effet un « lieu où narration et fiction étrangement se croisent »²⁷ écrit Jean Ricardou. La métadiscursivité dont sont imprégnés les romans met donc en avant une première personne du singulier dont le rôle relève à la fois de la fiction et de la narration puisque la narratrice se raconte en train d'écrire. De plus, au-delà de la tension entre fiction et non-fiction, c'est sur la propre subjectivité de ce *je* à la fois auteur et narrateur, mais aussi narrateur et personnage que s'appuie la structure des livres. En effet, ceux-ci rendent compte des multiples souvenirs, rêveries et réflexions personnelles qui animent l'esprit de la narratrice-personnage, témoignant par là d'une grande place accordée à l'imaginaire du sujet.

Avant d'étudier en quoi l'omniprésence de cette dimension imaginaire est mise au service de la quête identitaire, il s'agira dans le chapitre suivant d'analyser les relations entretenues entre ce *je* et les autres personnages du récit. En effet, ces rapports sont déterminants en ce qu'ils impactent la manière d'appréhender le sujet et son identité.

²⁶ COLONNA Vincent, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, op. cit.

²⁷ RICARDOU Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971, (Tel Quel), p. 256.

2. Entre identification et aliénation

2.1. Un *je* ambigu

2.1.1. Le *je* comme témoin d'une vacuité identitaire

Nous avons relevé plus haut l'ambiguïté qui entoure la première personne du singulier. En effet, le *je* renvoie tantôt à la narratrice homodiégétique, tantôt à un autre protagoniste dont les pensées sont retransmises sans que le changement de référent ne soit marqué sur le plan de l'énonciation. Cette variation attire l'attention sur le texte en lui-même et incite à s'interroger sur l'usage qui est fait des pronoms. Ainsi, la variabilité qui caractérise le *je* a été étudiée par Paul Ricoeur. Pour le théoricien, il s'agit d'un « terme vacant » qui,

à la différence des expressions génériques qui gardent le même sens dans des emplois différents, désigne chaque fois une personne différente à chaque emploi nouveau ; “je”, en ce premier sens, s'applique à quiconque en parlant se désigne lui-même et qui, en assumant ce mot, prend en charge le langage tout entier [...] À ce titre de terme vacant, “je” est un terme voyageur, une position à l'égard de laquelle plusieurs énonciateurs virtuels sont substituables l'un à l'autre.²⁸

Par « vacant », on peut comprendre que le *je* est considéré comme un signifiant « vide » tant qu'il n'a pas de référent établi. En effet, les pronoms personnels sont des embrayeurs, c'est-à-dire des mots dont le référent dépend de la situation d'énonciation et qui permettent de situer les sujets communicants dans un espace et un temps déterminés. De ce fait, « *ils ne renvoient ni à un concept ni à un individu* »²⁹ en particulier, la personne associée au déictique varie selon le discours. La signification du pronom dans l'énoncé dépend donc de la réalité extralinguistique et sociale à laquelle l'énonciation renvoie. Dès lors, le *je* « ne peut être identifié que par l'instance de discours qui le contient et par là seulement. »³⁰ Il apparaît alors important que le texte présente une cohérence dans l'usage embrayeurs et marque typographiquement les éventuels changements de plans énonciatifs. Or, ce n'est pas le cas dans notre corpus, et plus particulièrement dans *L'infini chez soi*. Pour Ricardou, « si, à l'inverse, la mise en place du texte empêche que se coagule un cohérent ensemble

²⁸ RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990, (L'ordre Philosophique), p. 65.

²⁹ BENVENISTE Emile, « De la subjectivité dans le langage », dans *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 261. L'auteur souligne.

³⁰ BENVENISTE Emile, « La nature des pronoms », dans *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 252.

déterminatif, alors *je* demeurera une vacance incessante. »³¹ En jouant sur la variation des référents auxquels renvoie le *je*, Dominique Rolin met l'accent sur la vacance du pronom personnel, révélant par-là la problématique identitaire qui touche l'écriture de soi.

La notion d'« aporie de l'ancrage »³² développée par Ricœur confirme cette impression de vacuité identitaire mise en lumière par l'écrivaine via l'emploi qu'elle fait de la première personne du singulier. Nous avons vu que le pronom *je* « indique celui qui se désigne lui-même dans toute énonciation contenant le mot “je”, entraînant à sa suite le “tu” de l'interlocuteur. »³³ En parlant, le sujet qui dit *je* se positionne, mais positionne également la personne à laquelle il s'adresse par rapport à lui. C'est pourquoi Ricœur considère que l'individu qui dit *je* « prend en charge le langage tout entier » : il sert de « pivot » aux interactions sociales. En ce sens, « l'usage du *je* concentre l'essence du fonctionnement relationnel du langage. »³⁴ Or, ce raisonnement soulève une autre problématique : Ricœur déclare qu'« en devenant le pivot du système des indicateurs, le “je” se révèle dans son étrangeté par rapport à toute entité susceptible d'être rangée dans une classe, caractérisée ou décrite. »³⁵ Le fait que le *je* ne réfère pas à une personne unique et définie implique en effet une « non coïncidence » entre le *je* prononcé par le sujet parlant et le nom propre, fixé par convention, désignant ce même sujet. Dès lors, le contraste est marqué entre un pronom *je* derrière lequel serait condensé le langage (et donc le monde) dans son entièreté, et l'impossibilité pour celui qui dit *je* de pouvoir se dire dans sa complétude. Dans son discours littéraire, Dominique Rolin se présente en tant que personne qui dit *je* et qui cherche à se dire. Or, en jouant sur la variabilité et la vacance de cet embrayeur, elle met en lumière le lien arbitraire qui unit le signifiant *je* et son référent. De ce fait, dans ses romans où l'appréhension de l'identité du *je* est rendue problématique, l'autrice rend paradoxale la pratique de l'écriture de soi en démontrant l'impossible coïncidence entre énoncé et énonciation. Dès lors, comment mener une quête identitaire via un travail d'écriture littéraire si le recours au langage ne permet pas de saisir cette identité qui toujours échappe ?

³¹ RICARDOU Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, op. cit., p. 246.

³² RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 68.

³³ *Ibid.*, p. 61.

³⁴ VERHAEGEN Philippe, « L'action du signe », dans *Signe et communication*, De Boeck Université, 2010, p. 91-126.

³⁵ RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 61.

2.1.2. La problématique du Parlêtre : de l'identification à l'aliénation

On a vu que le fait d'endosser le rôle du locuteur qui dit *je* implique de recourir au langage, dont le code est fixé par convention sociale. Or, la narration, attirant l'attention sur elle-même ainsi que sur un *je* à la fois central et problématique, nous invite à utiliser les théories de Lacan sur le langage dans la poursuite de notre analyse. En effet, si on se réfère à la thèse du « parlêtre » selon laquelle l'homme est un être social et s'établit comme sujet en recourant à la parole, dire *je* nécessite de s'inscrire sur la scène sociale et donc de se positionner par rapport aux autres. Nous avons effectivement déjà mis cet aspect en lumière dans la section précédente. Cet espace « où se constitue le *je* qui parle avec celui qui entend »³⁶ renvoie pour Lacan à ce qu'il nomme l'Autre. Il s'agit du lieu de la convention signifiante qui unit le sujet à autrui. Ainsi, dire *je*, c'est s'affirmer comme différent de l'autre, tout en ayant besoin de l'Autre pour se dire. Employer la première personne c'est donc, pour la narratrice, se distinguer d'autrui tout en devant malgré tout en tenir compte. Dès lors, l'inscription du *je* dans le social implique nécessairement le lieu de l'Autre, instance qui sert de médiation à « toute élaboration identitaire du sujet. »³⁷ De ce fait, on constate que l'appréhension de l'identité propre requiert d'en passer par l'Autre en tant que « point de référence essentiel »³⁸ : c'est le principe d'identification. Dans « Psychologie des foules et analyse du moi »³⁹, Freud décrit ce concept comme un mécanisme par lequel le sujet s'attache à un autre, ou intériorise un trait caractéristique de l'autre. L'autre est donc pris comme modèle par le sujet qui viserait à lui ressembler. Ainsi, faisant le lien avec les théories de Lacan sur le langage, Alice Richir observe que « ce sont précisément ces rapports d'identification du sujet aux autres qui l'entourent qui lui permettent de s'appropriier l'ensemble des signifiants et des structures sociales partagés par la communauté à laquelle il appartient. »⁴⁰

À partir de ces notions d'identification et d'Autre en tant que lieu de la convention signifiante, Lacan établit la thèse du stade du miroir. Ce concept fait référence à une phase

³⁶ LACAN Jacques, « la chose freudienne », cité dans RICHIR Alice, *Écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel. Diffraction littéraire de l'identité*, Université Catholique de Louvain, 2016, p. 13, [En ligne], <<http://hdl.handle.net/2078.1/172324>>.

³⁷ *Ibid.*, p. 14.

³⁸ JODEAU-BELLE Isabelle et OTTAVI Laurent (éd.), *Les fondamentaux de la psychanalyse lacanienne. Repères épistémologiques, conceptuels et cliniques*, op. cit., p. 32.

³⁹ FREUD Sigmund, « Psychologie des foules et analyse du moi [1921] », dans *Essais de psychanalyse*, Nouv. trad., Paris, Petite bibliothèque payot, 1981.

⁴⁰ RICHIR Alice, *Écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel. Diffraction littéraire de l'identité*, op. cit., p. 13.

de développement de l'enfant, importante dans l'élaboration identitaire, où celui-ci va se reconnaître en tant que lui-même dans l'image de son corps que lui renvoie le miroir. Selon le psychanalyste, cette étape est essentielle à « l'édification du moi. »⁴¹ Or, l'unité perçue par *l'infans* est illusoire. Pour Lacan, la simple perception consciente ne permet pas au sujet d'accéder à son identité dans sa complétude. Le processus identificatoire reste inachevé car le reflet que l'on assimile au *moi* est toujours partiel et impacté par la dialectique entre l'Autre et le sujet. En effet, pour reconnaître son image dans le miroir, le sujet doit en passer par le support identificatoire que constitue le lieu des rapports à autrui : « À la suite de la reconnaissance de son image spéculaire, le sujet est introduit à toute une dialectique sociale qui modèle son comportement. »⁴² Dès lors, le reflet perçu et identifié en tant que *moi* implique nécessairement une part de l'autre.

Au sein des trois ouvrages traités, le rapport de la narratrice-personnage à l'autre est rapidement perçu comme un frein au mouvement identitaire, que ce soit au niveau des thèmes abordés (comme celui de la famille) ou des techniques narratives employées. Ces observations confirment la thèse selon laquelle, bien qu'indispensable à sa constitution, le lieu de l'Autre provoque l'aliénation du sujet. Dans la suite de notre analyse, le recours à la notion de stade du miroir aura un rôle éclairant, car elle nous permettra de montrer de quelle manière Dominique Rolin cherche à échapper à cette aliénation au travers de sa pratique d'écriture.

2.2. Une aliénation à la famille

L'aliénation du sujet se constate à divers niveaux du corpus analysé, mais le rapport à la famille en est peut-être un des témoins les plus aisément repérables. Ce motif est récurrent dans l'œuvre de Dominique Rolin depuis ses débuts en littérature. À partir de *L'infini chez soi*, elle va plus loin dans sa démarche et se lance dans la radiographie de sa propre famille. Tantôt elle relate la rencontre de ses parents, tantôt la relation entretenue avec ses frères et sœurs. À d'autres moments, elle ira jusqu'à rappeler le fantôme de certains proches décédés. L'accent est donc mis sur une histoire familiale dont l'autrice dresse un portrait sans complaisance. En effet, les textes affichent une volonté de s'affranchir de ce que Dominique Rolin appelle « la cellule génétique » (GDM ; 37)

⁴¹ JODEAU-BELLE Isabelle et OTTAVI Laurent (éd.), *Les fondamentaux de la psychanalyse lacanienne. Repères épistémologiques, conceptuels et cliniques*, op. cit., p. 96.

⁴² *Ibid.*

2.2.1. Le *nous*, reflet de l'arbitrarité des liens familiaux

Sur le plan de l'énonciation, certaines tournures incitent à considérer le *je* comme une partie de l'entité à part entière que constitue la famille. On le remarque notamment dans l'usage qui est fait du pronom *nous*, par exemple lors qu'Esther dit « nous les Cladel » (ICS ; 24) ou que Dominique Rolin utilise ce pronom pour inclure ses frères et sœurs dans l'action collective qu'elle décrit :

Les trois enfants s'exerçaient au jeu de la chandelle. [...] Nous avançons les mâchoires, roulions nos yeux, tordions nos bouches afin que les ombres dansantes, négatifs de la flamme, accusent les reliefs de nos visages. [...] Nous nous observions avec avidité. Nous étions trois crânes intimes que la vie manipulait à loisir. (GDM ; 227)

Pourtant, en dehors de la simple identification et du sentiment d'appartenance à un groupe, cet usage collectif trahit aussi un état de soumission, d'aliénation dont l'autrice-narratrice a conscience. « Les Rolin sont élus par le bonheur d'un éternel présent. Notre unique servitude : rester en cercle, nous n'avons qu'à obéir à la grandeur brunissante de la forêt. » (GDM ; 142) L'emploi du déterminant « notre » montre ici que la narratrice s'inclut dans la pluralité de personnes auxquelles renvoie la mention « Les Rolin ». De plus, on peut comprendre l'obligation de rester en cercle comme une injonction à faire partie du cercle familial, ce que la narratrice qualifie consciemment de « servitude ». Elle va encore plus loin en évoquant l'illusion qu'avaient les trois enfants de former une entité unique, « profondément soutenus par l'ivresse d'être nous et personne d'autre » (GDM ; 113). De plus, la tournure « triple enfant » (ICS ; 35) démontre également une neutralisation de l'identité individuelle au profit de l'identification au collectif.

Dans *L'infini chez soi*, on retrouve un extrait lui aussi très représentatif de cet état de sujétion à l'autre. En parlant de Dominique Rolin qui n'est pas encore née, Esther Cladel écrit une lettre à sa mère qui témoigne de l'emprise de la famille sur l'enfant à naître : « [...] un temps superbe pour accueillir notre petit personnage. Je dis *notre* car bien sûr il t'appartiendra aussi un peu » (ICS ; 202). Bien que l'emploi de la tournure « notre petit personnage » n'est pas inédit quand deux parents parlent de leur enfant, ce qui déstabilise ici est le fait que la grand-mère soit incluse dans ce *nous* qui d'ordinaire renvoie au couple. L'usage du verbe « appartenir » renforce cet effet puisqu'il donne l'impression que l'enfant à naître est un quelconque objet que l'on cherche à posséder et à partager à plusieurs.

Toutefois, Dominique Rolin met en doute le sens des rapports entretenus entre les membres d'une même famille. Pour elle, les liens du sang sont établis arbitrairement, sans qu'aucune loi naturelle ne les justifie :

Nous avons cessé de nous voir depuis quarante ans (disent les uns), cinquante assurent d'autres). [...] qu'est-ce que nous avons de commun qui nous a poussés à reprendre les gestes d'une intimité que l'on prétend naturelle alors qu'elle ne l'est pas, nom de dieu ? (FI ; 45)

On constate que la narratrice refuse la conception selon laquelle les liens du sang, en tant que liens symboliques, impliquent forcément une intimité partagée entre les membres d'une même famille. Cette remise en question des rapports familiaux et de ce qui les fonde nous renvoie à la question de la loi symbolique qui régit notamment le langage. Bien qu'arbitraire, celle-ci est considérée comme nécessaire dans son rôle structurel. En effet, maintenant que la primauté du champ de l'Autre a été mise en évidence, nous savons que le sujet se constitue en s'appropriant les conventions signifiantes et sociales, donc en s'inscrivant dans une réalité qui est médiée par la loi symbolique. Dominique Rolin semble donc ici remettre en question ces conventions, qui certes unissent les membres d'une même famille et leur permettent de s'identifier les uns aux autres, mais est également source d'aliénation.

2.2.2. Un motif familial présenté négativement

Au-delà du simple emploi de la première personne du pluriel pour désigner l'entité que forme la famille Rolin-Cladel, la famille est prédominante en tant que motif au sein des romans, mais n'est pas forcément présentée de façon très positive. Au contraire, « [j]e refuse la famille » (ICS ; 228) affirme fermement la narratrice à la fin de *L'infini chez soi*. Cette phrase frappante illustre parfaitement la vision négative des liens de parenté que transmet Dominique Rolin dans ses écrits. Selon elle, les éléments hérités de sa famille sont des déchets dont il faut se débarrasser : « mon intérieur est encore bourré de mille déchets provenant de la grande cellule génétique. » (GDM ; 37)

Lorsqu'on lit *L'infini chez soi*, la façon dont Dominique Rolin relate la rencontre de ses parents peut surprendre. Certes, la narratrice prévient dès l'incipit qu'elle ne versera pas dans le sentimentalisme pour écrire l'histoire de sa famille : « Et surtout pas de sentiment. Je les déteste pour leur fainéantise et leur perversité, tellement manifestes sous un masque bien-pensant. » (ICS ; 9) Pourtant, malgré cette annonce, il est déstabilisant

de constater que le rapprochement entre Jean et Esther est raconté sans mentionner de réels moments d'affection : en dehors d'éclats de rire ponctuels, la narratrice occulte tout épisode témoignant d'une intimité naissante dans le couple. Par ailleurs, l'union des deux personnages est présentée comme une fatalité et une entrave à l'expression de leur individualité. La narratrice n'hésite d'ailleurs pas à s'adresser directement à Esther et Jean en les comparant à un « couple de poissons attachés par la tête » (ICS ; 90) : « vous ne replongerez plus jamais dans vos rivières individuelles », dit-elle pour les dissuader de se rapprocher. De surcroît, l'absence de sentiment dans l'énonciation contraste avec les mots tendres employés pour décrire la relation entre Dominique Rolin et Jim, contraste qui renforce la vision négative de ce qui touche à la famille. « Je t'aime, dit ce trou-là. Je t'aime, répond le mien. La situation est d'une simplicité tellement inhumaine qu'elle nous précipite, Jim et moi, l'un contre l'autre avec un étrange rictus extasié. » (ICS ; 114)

Certaines interventions métatextuelles de la narratrice mettent également l'accent sur cette absence de sentiment : « On veut savoir où se situe l'amour dans tout ça ? [...] Mais attendez donc un peu, mes cons, ça vient. [...] Alors, vous êtes contents ? oui ou non, est-ce enfin de l'amour, dites ? Pas assez pas assez [...]. » (ICS ; 143-144) En interpellant le lecteur et jouant avec ses attentes par rapport au récit de la rencontre et du mariage de Jean et Esther, l'autrice renforce le contraste et donne encore davantage à voir cette cruauté d'écriture dont elle se targue dans l'énonciation même. D'ailleurs, l'épisode du mariage est relaté de telle manière que Jean et Esther ne sont jamais présentés comme un couple uni et proche. Non seulement la narration fait l'impasse sur le moment de leur union officielle, déjouant une nouvelle fois l'attente du lecteur, mais elle ne met jamais en scène les deux jeunes mariés interagissant ensemble. Esther est contrainte de suivre les conventions d'une journée de mariage : « Conditionnée à son insu, Esther circule avec innocence, prend la main de Jean, lâche la main de Jean, boit du champagne et grignote un biscuit, s'assied, se lève, saisie dirait-on par une faiblesse animale objective. » (ICS ; 169) Si la jeune femme glisse bel et bien sa main dans celle de Jean, l'énumération d'actions donne l'impression que ce geste est une obligation à suivre parmi d'autres et non un signe d'affection. Ensuite, lorsque Esther murmure le nom de Jean, ce dernier n'a pas de réaction. Cette absence de réciprocité dans l'interaction suscite à nouveau un effet de distance, qui est toute de suite renforcé par le fait que, au cours de la soirée, le mari « fait la cour en acrobate à toutes les femmes. » (ICS ; 170)

Au-delà de la description peu élogieuse de la relation entre Esther et Jean, la narratrice s'oppose régulièrement à leur rapprochement. Elle n'hésite d'ailleurs pas à transgresser les limites spatio-temporelles et la cohérence avec les faits pour s'adresser à ses futurs parents et essayer d'empêcher l'union des deux personnages :

À mon tour d'intervenir, moi, Dominique 1978, comme si mon cri pouvait donner un coup d'arrêt à l'histoire... J'espère que l'homme et la femme 1911 l'ont entendu. Attendez tant qu'il est temps encore ! Pesez le pour et le contre de ce que vous vous préparez à faire en toute innocence et sans penser au futur. (ICS ; 89)

Ici, la « Dominique 1978 » renvoie à la narratrice qui se raconte en train d'écrire l'histoire de ses géniteurs. Elle met à profit l'énonciation consciente d'elle-même pour rompre les limites de la temporalité du récit et s'adresser à ses futurs parents. Son « cri » trahit une vive opposition à l'union d'Esther et Jean, alors même qu'elle sait qu'« il en va de [s]a vie » (ICS ; 89). Par son intervention virtuelle et anachronique, la narratrice exprime ainsi sa volonté de ne pas naître.

2.2.3. De l'inconvénient d'être né : la naissance comme aliénation

Les motifs de la naissance, de l'engendrement et de la procréation sont omniprésents les œuvres analysées. L'autrice s'interroge sur la lignée familiale et sur les relations entretenues par les membres d'une même famille. Pourtant, l'opposition à l'union entre Esther et Jean révèle une volonté de ne pas voir le jour. « Je ne veux pas naître. Je ne veux pas être » (ICS ; 228) annonce la narratrice à la fin de *L'infini chez soi* alors qu'elle vient de narrer sa propre naissance. Au premier abord, ce désir de non-venue au monde peut apparaître comme étant contradictoire pour un sujet qui cherche à se dire.

Si l'on recourt de nouveau aux théories sur la loi symbolique, on comprend aisément que la naissance elle-même est synonyme d'aliénation. En effet, l'enfant ne demande pas à naître, mais doit son existence à quelqu'un d'autre, à savoir ses parents. Ricœur rappellera d'ailleurs :

Rien dans la vie réelle n'a valeur de commencement narratif ; la mémoire se perd dans les brumes de la petite enfance ; ma naissance, et à plus forte raison, l'acte par lequel j'ai été conçu appartiennent plus à l'histoire des autres, en l'occurrence celle de mes parents, qu'à moi-même.⁴³

⁴³ RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 190.

Dès sa naissance, l'enfant est donc inscrit dans le lieu de l'Autre via les liens symboliques qui le relient à ses parents. En effet, n'ayant pas accès aux origines premières qui seraient aux fondements de cette loi régissant son inscription sociale, le nouveau-né substitue le signifiant qui lui est conféré par ses parents au signifiant originaire qui lui manque. Dès lors, Lacan dira que « [c]'est dans le nom du père qu'il nous faut reconnaître le support de la fonction symbolique qui, depuis l'orée des temps historiques, identifie sa personne à la figure de la loi. »⁴⁴ Ce concept désigne la fonction structurante de la figure paternelle dans l'identité du sujet en ce qu'il endosse le rôle de signifiant modèle et permet d'assurer l'ordre symbolique. En effet, bien que ce ne soit plus une obligation de nos jours, le nom de l'enfant à naître sera ici lié à celui du père. Selon les conventions de l'époque Dominique se voit obligatoirement attribuer le nom Rolin, hérité de son géniteur. Le concept de nom-du-père joue ainsi un rôle structurant dans l'inscription sociale de l'enfant. Cependant, cela révèle une nouvelle fois la primauté de l'Autre dans l'élaboration identitaire, entité inhérente au sujet dont il est impossible de se débarrasser.

L'importance du père est décelable dans la narration durant l'épisode où Esther essaie de retenir Jean qui part rejoindre O., femme avec qui il a eu une relation auparavant. La mention du nom de l'enfant et le fait qu'Esther s'adresse à Jean Rolin nous évoquent d'emblée la théorie du nom-du-père. Au cours de cette scène, Esther s'exclame : « je t'en supplie *au nom de l'enfant qui va naître*, reste ici » (ICS ; 206) L'usage de l'italique met en évidence cette phrase clé. L'enfant n'est pas encore né, mais le fait de lui attribuer un nom, de le relier à un signifiant, implique déjà de l'inscrire dans l'ordre symbolique, avant même sa venue au monde. À la suite de cette supplication, la narratrice s'insurge : « Voi-là ! Elle n'a pu s'empêcher de proférer les seuls mots qu'elle devait absolument s'interdire. Voi-là ! L'énorme gaffe génétique est lâchée, dont jamais Dominique ne se remettra. » (ICS ; 207) On constate bien là un rejet de la part de la narratrice du simple fait de se voir attribuer un nom. Ne pas nommer l'enfant aurait été une manière de ne pas l'inscrire dans le langage, et donc d'éviter son aliénation.

Cet extrait est représentatif de l'idée selon laquelle la naissance implique déjà une dépendance à la loi symbolique. En venant au monde, l'enfant prend le nom de son père,

⁴⁴ LACAN Jacques, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », dans *Écrits I*, Paris, Seuil, 1966, (Points), p. 157-158.

ce qui lui donne accès à la dimension symbolique, mais le positionne par la même occasion dans le lieu de l'Autre.

2.2.4. Identification à la figure maternelle

Le nom-du-père sert à opérer une séparation entre l'enfant et la mère grâce à l'attribution d'un trait identitaire distinct (le nom Rolin). Cela instaure donc une dialectique essentielle dans l'élaboration identitaire du sujet qui se voit octroyer une forme d'héritage familial. Toutefois, l'analyse révèle un rejet de cet héritage ainsi qu'une inclinaison plus marquée vers la figure maternelle.

La mère de Dominique Rolin, Esther Cladel, est le premier membre de la famille qui apparaît dans *L'infini chez soi* et *Le gâteau des morts*, ce qui préfigure la place prise par cette figure dans ces écrits autobiographiques. En dépit de la volonté affichée de se départir des liens familiaux, la narratrice témoigne d'une forte identification à la mère. L'importance de relation filiale entre les deux se remarque aisément : « Toi-et-moi, toi-et-moi, fait son cœur en sourdine, et ce sera toujours ainsi » (ICS ; 218) Cette phase illustre parfaitement la difficulté de se détacher du lien maternel : l'usage du trait d'union pour relier le *toi* (désignant Dominique Rolin) et le *moi* (Esther Cladel) marque typographiquement cette attache qui semble indéfectible. La mention du fait que « ce sera toujours ainsi » renforce cette impression d'immuabilité.

Ce rapport à la maternité est d'autant plus marqué que Dominique Rolin est elle-même devenue mère. Dans ses romans, la relation entre la narratrice et sa fille Ma-Ta trouve ainsi des résonances avec celle entretenue avec Esther : certains récits de souvenirs se font écho. C'est le cas par exemple, dans *Le gâteau des morts*, où l'autrice anticipe sa propre mort. Elle situe son décès futur à la même date que celui de sa mère, le 25 août, et l'imagine se dérouler dans des conditions semblables : « En 1965, maman est couchée sur son lit d'hôpital, exactement comme je le suis aujourd'hui. » (GDM ; 51) À l'instar d'Esther, la narratrice passe plusieurs semaines dans une chambre d'hôpital à la suite d'un accident domestique, avant de décéder sur place. Enfin, dans les deux cas, la fille de la mourante vient lui rendre visite quelques jours avant le décès. Les dernières paroles échangées entre mère et fille sont similaires. Dominique Rolin partage le souvenir de sa mère qui lui dit : « Va, ma grande fille, tu rateras ton train sinon » (ICS ; 149) ou, selon la version du *Futur immédiat* : « Va-t'en ma chérie, tu vas rater ton train sinon » (FI ; 79). Dans *Le gâteau des morts*, la narratrice se raconte avoir un échange similaire avec sa propre fille : « Ne sois pas

triste, ma chérie, file dare-dare et que ton avion t'emporte, quelle importance ? » (GDM ; 170)

Ces rapprochements entre mère et fille vont mener à une (con)fusion entre les deux figures. Nous avons déjà relevé l'équivoque que suscite l'emploi du pronom *je*, mais la difficulté d'identification ne s'arrête pas là. En effet, la narratrice elle-même ne sait parfois plus si elle parle en son nom ou au nom d'Esther Cladel : « Mais voyons, où en sommes-nous ? est-ce la jeune Esther de 1912 qui délire sur *foutaises* ou bien moi 1978 ? Les deux, cela est certain. » (ICS ; 153). Du reste, leurs corps sont décrits comme appartenant à une seule entité : « tout se passe comme si la mère et la fille dont les bras chauds se frottent étaient pourvues d'un système circulatoire unique. » (ICS ; 154) Pourtant, malgré cette assimilation mère-fille, Dominique Rolin n'a de cesse d'affirmer sa volonté de détachement. De la même façon, ses conversations imaginaires avec Esther nous apprennent que cette dernière souhaite elle aussi échapper à l'emprise de sa mère. En effet, Mamine, grand-mère de Dominique, est comparée à un époux auquel était rattachée Esther depuis sa naissance et jusqu'à son mariage avec Jean : « j'étais déjà mariée, oui, mariée depuis longtemps, mariée à Julia Cladel depuis le jour de ma naissance le 14 juin 188. » (ICS ; 172) Au vu de la façon négative dont l'autrice présente l'institution maritale dans ses romans, on peut en déduire que cette idée d'union à la mère symbolise l'aliénation inhérente du sujet à la figure de l'Autre. Tout comme Dominique Rolin cherche à se défaire des liens familiaux, Esther souhaiterait « combattre le pouvoir de Mamine. » (ICS ; 18)

Si échapper à l'aliénation du sujet implique de s'affranchir du rapport à la mère, la substitution du mot « mort » par « mère » dans *Le gâteau des morts* prend dès lors tout son sens : « Vous trouvez qu'elle combat la mère avec une vigueur peu commune ? » (GDM ; 114) Cela laisse à penser que la démarche d'écriture entreprise par Dominique Rolin vise, entre autres, à se défaire des liens qui unissent la mère et la fille. Ce détachement serait une manière de lutter contre l'héritage génétique dans son entièreté. « L'acte de manger, grossir et grandir, n'est rien d'autre, en fait, qu'un déchirant effort pour accomplir l'arrachement inachevé d'avec le corps maternel. On peut assurer que le bas de mon individu s'y trouve encore planté. » (ICS ; 220) Cet extrait témoigne bien de la problématique de la naissance : celle-ci a beau avoir eu lieu, cela n'empêche pas le sujet d'être rattaché symboliquement à la figure de la mère. Ici, l'utilisation du verbe « planter » évoque une plante. La narratrice-personnage disposerait de racines qui la relieraient à la mère, et par extension à tous ses

ancêtres. Cette image fait penser à un arbre généalogique dont les ramifications entre les personnes seraient vectrices d'aliénation.

Tous les extraits analysés dans cette section sont révélateurs de l'emprise que les liens de parenté peuvent avoir sur chacun des membres de la famille, empêchant de ce fait l'affirmation de la singularité du sujet en tant qu'individualité. C'est pourquoi la narratrice présente une vision négative des liens du sang, jugés arbitraires et aliénants. Néanmoins, la problématique de l'identification à la famille demeure centrale en ce qu'elle est le reflet de la place de la figure de l'Autre dans le mouvement identitaire. Le rapport à la figure maternelle illustre cet état de sujétion à l'autre duquel Dominique Rolin cherche à se défaire. Cette aliénation constituant un obstacle à l'expression de la singularité du sujet, il s'agira de trouver une manière de se libérer des liens familiaux, et notamment de cette attache avec la mère, afin de répondre au désir de se dire de la part de l'autrice.

2.3. Combattre l'aliénation spéculaire

L'exploration intérieure de la narratrice met en lumière une problématique identificatoire qui ne se limite pas au flou référentiel autour de l'utilisation de la première personne du singulier. La difficulté d'identifier qui est *je* se pose en effet pour le *je* lui-même. Sur base de la notion de stade du miroir développée par Lacan, nous verrons en quoi Dominique Rolin rejette cette identification du sujet à l'image de soi afin de déjouer l'aliénation spéculaire.

2.3.1. Rejet de l'image du corps

Les descriptions de l'apparence de la narratrice sont très rares au sein des textes étudiés, même lorsque celle-ci est confrontée à un miroir. Évitant l'emploi du terme « corps », Dominique Rolin se présente régulièrement comme une forme imprécise, usant de tournures qui jouent avec l'étrange pour parler de son aspect physique : « À quoi rime ce long cylindre de viande rosée [...] » (ICS ; 113) se demande-t-elle par exemple. Dans *L'infini chez soi*, elle se définit comme « un sac au contenu d'organes et d'os insignifiants. » (ICS ; 9) Non seulement ces descriptions entravent la représentation que l'on cherche à se faire du personnage, mais elles témoignent également d'une mise à distance du *je* avec sa propre corporéité. La narratrice donne l'impression d'être évanescence. Le fait qu'elle se présente régulièrement comme un « fantôme » en train d'assister aux événements vécus par

Jean et Esther confirme cet effet, notamment dans cet extrait où elle tente, en vain, d'empêcher ses futurs parents de devenir intimes.

Ils ne m'écoutent pas, ou bien ils font semblant de n'avoir pas perçu mon cri. Attendez ! Je hurle encore, la main en porte-voix. Cependant ils recommencent à marcher. [...] Pressent-elle mon futur petit fantôme qui les précède en bondissant ? Je m'agenouille pour les empêcher d'avancer, je me roule dans le sable, je gémis [...] Vous enjambez ma petite forme entortillée comme si je n'étais qu'une racine, une touffe de graminées. Au passage, la robe d'Esther me passe dessus. (ICS ; 89-90)

On voit bien ici que le couple ne remarque pas la présence de leur (future) fille sur les lieux de leur balade. Cette impression d'évanescence de la narratrice est accentuée par le fait que Dominique Rolin se qualifie elle-même de « futur petit fantôme » ou se décrit comme étant une « forme entortillée », ce qui ne permet pas d'en imaginer l'apparence. On assiste ici à un jeu de la narration qui s'appuie sur une temporalité fictive : la narratrice se présente comme étant présente dans la scène. Elle n'est cependant qu'un fantôme sans consistance dont les parents, appartenant à une temporalité antérieure à sa naissance, ne « pressentent » peut-être pas sa future présence au monde. Elle semble à la fois présente et absente de la scène décrite. C'est le propre de la virtualité : l'image de Dominique a beau ne pas être ancrée dans la réalité physique perçue et vécue par Jean et Esther, elle existe malgré tout en puissance. Ainsi, s'opposant à « l'actuel »⁴⁵ (c'est-à-dire le tangible) tel que décrit par Deleuze, la virtualité du « futur petit fantôme » est suscitée par le jeu des temporalités et produit l'effet d'une absence de corporéité.

La difficulté de représentation de la figure de la narratrice est renforcée par certains passages où le corps semble doué d'une volonté propre, ce qui augmente la prise de distance entre le *je* et les parties du corps qui paraissent s'animer d'elles-mêmes.

Je refuse la forme qu'il me faudra bien nommer *moi* d'ici trois secondes. Je me plie pour lui échapper, je me serre, je me tords, je lutte. Ma défaite commence au niveau des yeux. J'ignore à quel moment ils s'ouvrent (ICS ; 7)

On constate ici le refus de la narratrice de se soumettre à cette entité physique dans laquelle elle se réveille. Elle se débat pour y échapper. Pourtant, ses yeux, organes qu'elle considère comme son « ennemi numéro un » (ICS ; 7) s'ouvrent contre sa volonté, ce qui produit l'effet d'une sujétion de la narratrice à son propre corps. Le problème de la mécanique

⁴⁵ DELEUZE Gilles, *Cinéma.2, L'image-temps*, op. cit., p. 59.

identificatoire apparaît donc dans la relation entre le sujet écrivant et le corps qu'il décrit. En effet, non seulement le *je* est soumis à la volonté de son corps, mais il cherche à se distinguer de cette enveloppe charnelle à laquelle on assimile son identité.

La narratrice cherche à se détacher de ce corps qu'elle n'a pas voulu et qui la « cloue sous son répugnant poids de chair » (ICS ; 133). Lorsqu'elle mentionne le mot « corps » pour désigner sa propre corporéité, ce sera toujours en opérant une distinction entre cette enveloppe corporelle et le *je* en tant que tel : « Je suis restée au lit plus tard que d'habitude, couchée à côté d'un corps qui n'est plus le mien tout en lui ressemblant ici et là par intermittence. » (FI ; 75). À certains moments, elle va même s'adresser à lui comme à une entité à part entière : « Corps [...] fous-moi la paix. » (FI ; 38) La narratrice défend son corps de faire autre chose que de s'occuper des « basses fonctions » auxquelles obéissent les organes. Elle lui interdit de s'immiscer dans ses pensées : « Mais quand tu essaies de toucher ma pensée, c'est-à-dire mon amour et mon travail, je te hais et fais le nécessaire pour te rejeter. » (FI ; 18) On voit donc bien là la distinction opérée entre le corps et l'esprit : le *je* renvoie davantage à la pensée et à l'imaginaire, tandis que l'enveloppe charnelle est reléguée au factuel.

2.3.2. Refus de l'identification au *moi* : le *moi* comme un autre

En plus d'une identification problématique de la narratrice à son corps, les romans analysés confrontent le lecteur à une remise en question de la position du *je* qui s'identifierait à l'image de son *moi*. De fait, la narratrice partage régulièrement sa volonté de se mettre à distance de cette association qu'elle juge immotivée : « En m'écartant du miroir, je me détache d'un certain *moi*, arbitrairement fixé l'espace d'une seconde » (ICS ; 37). L'usage du miroir rappelle la théorie selon laquelle le *moi* se constitue au départ d'une perception. Ce passage montre que, confronté à une surface réfléchissante, le *je* assimile son *moi* à l'image du corps qu'il y perçoit. Cependant, une aporie apparaît quand la narratrice dit s'éloigner du miroir de manière à se détacher de son *moi*. Cette attitude témoigne d'un refus de l'identification à l'image de son corps. Il y a donc lieu de s'interroger sur le lien symbolique entre corporéité et identité du sujet.

Dans ses études, Ricœur a soulevé la « double appartenance »⁴⁶ du corps. Celui-ci s'inscrit dans la réalité matérielle tout en étant « un aspect du soi »⁴⁷. Cette idée nous renvoie à l'aporie de l'ancrage évoquée précédemment. En effet, « [le corps] partage le statut du "je" entendu comme point de référence limite du monde. »⁴⁸ En d'autres termes, de la même façon que l'on assimile le pronom *je* à la personne qui dit *je*, le corps est vu comme représentant la personne à qui il appartient. Le corps ferait ainsi référence à la fois à l'identité et à la réalité psychique du sujet. De ce fait, tout en restant inscrit dans la réalité matérielle, le corps joue le rôle de signifiant qui, par convention renvoie au sujet en question. Le paradoxe qui apparaît ici nous rappelle les considérations concernant le stade du miroir et permet de comprendre qu'il est impossible pour le *je* de se dire dans sa complétude. Le pronom *je* n'a trait qu'au domaine du langage, il n'est associé à l'entité corporelle du sujet auquel il renvoie que par convention. Ainsi, de la même façon que Lacan s'appuie sur la théorie du parlêtre pour aborder l'inscription du sujet dans le monde, selon Ricœur la « constitution ontologique de ces entités appelées personnes »⁴⁹ dépend de l'organisation du langage. Ce sont donc les codes langagiers qui sont à l'origine de l'assimilation d'une personne à l'image qu'on perçoit de son corps. Pour Ricœur, par cette ambivalence qui renvoie au soi tout en restant inscrit dans la réalité physique, le corps constitue le « centre de gravité »⁵⁰ de cette altérité inhérente au sujet.

Le fait que la narratrice-personnage ne s'identifie pas à l'image de son corps n'est pas anodin. Elle se place en opposition avec la notion de stade du miroir, et donc en position de rejet face à l'altérité. Ainsi, certains extraits où la narratrice ou Esther sont confrontées à un miroir témoignent du refus de l'identification au reflet, qui est vu comme une entité indépendante.

Esther s'exerce au rire sans quitter des yeux son image. Elle s'attend que son reflet se dissocie soudain de la réalité comme s'il était contraint d'exprimer autre chose et d'une façon totalement différente [...] J'ai beau quitter l'axe du miroir, l'autre y reste embusquée, elle m'épie, elle est secouée par un rire hennissant qui la rend sombre, tragique et folle. (ICS ; 204)

⁴⁶ RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 371.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 371.

⁵⁰ *Ibid.*

Dans ce passage, le premier *elle* et le *je* réfèrent tous les deux à Esther. Celle-ci identifie son reflet comme une « autre », et non comme son *moi*, ce qui témoigne de la conscience de l'altérité. La mise à distance entre Esther et l'image qui lui est renvoyée est renforcée par le fait que celle-ci ne disparaît pas de la surface réfléchissante lorsque la protagoniste en quitte l'axe. De plus, le reflet semble l'épier et se met à rire de façon tout à fait indépendante. On retrouve un exemple similaire dans *Le futur immédiat*. Confrontée à un miroir, la narratrice identifie l'image spéculaire comme étant celle d'une autre personne : « Qui est cette femme seule, qui se remet du rouge à lèvres et rajuste les mèches de son chignon ? Pas moi, pas moi du tout. » (FI ; 30) Pourtant, quelques lignes plus loin, lorsque le serveur fuit le regard de cette même femme, la narratrice précise qu'il « refuse de dévisager la coupable, c'est-à-dire moi », comme si la seule façon pour le sujet d'accepter son *moi* était qu'il ne dépende pas du regard de l'autre, et donc qu'il n'ait pas d'image. Cette idée se confirme dans *Le gâteau des morts* où la dissociation entre le *je*, le *moi* et le corps est fortement marquée par le contraste entre le corps qui est dépersonnalisé et dépend du soin des infirmières (« Va falloir laver ça » GDM ; 43) et l'activité mentale de la narratrice : « J'aimerais informer ces imbéciles en blanc que mon *moi* a cessé d'occuper la totalité de mon individu pour se réfugier dans un seul de ses milliards d'atomes, le plus discret peut-être, mais le plus riche. » (GDM ; 44) De cette manière, la narratrice signale qu'elle ne considère comme *moi* que ce qui s'est affranchi de cette soumission à l'image du corps, et donc ce qui a échappé à l'aliénation.

2.3.3. Diffraction de la perception et morcellement du sujet, une réponse à l'aliénation ?

Les épisodes mettant en scène des miroirs sont fréquents chez Dominique Rolin. Outre la prise de distance par rapport à l'image du corps, on constate régulièrement une diffraction de la perception : le sujet apparaît morcelé dans la surface réfléchissante.

Les jeux de miroirs fragmentés d'alentour t'isolent mieux. Le télescopage des plans raconte plusieurs histoires en simultané [...] Je ris. Je respire en profondeur pour gonfler mon image. Les morceaux brisés de mon visage aperçus là, un peu plus loin, de face, de profil, de trois quarts, de dos. (FI ; 30)

La narratrice exprime régulièrement son désir d'échapper à l'image renvoyée par son corps. Au regard de cette volonté, l'effet de morcellement suscité ici par les jeux de miroirs n'est pas anodin, d'autant plus que l'on retrouve cette impression de fragmentation du

personnage à divers endroits du corpus. Cela peut être une manière de rejeter l'identification à l'image du corps. En le faisant apparaître de façon plurielle, l'énonciation contredit ainsi l'idée que l'aspect physique reflète l'identité du sujet en tant que Un. On peut également comprendre ce morcellement comme un témoin de l'incomplétude du sujet, ou encore comme la résultante de la tentative d'échapper à l'emprise unifiante de l'Autre : l'altérité faisant partie intégrante de l'identité du sujet, s'en affranchir reviendrait donc à consentir à la dislocation.

La fragmentation du sujet se retrouve aussi dans des passages où il n'est pas question de miroir. Le corps y est présenté, soit comme étant morcelé, soit décrit par la mention de ses diverses parties. « On la dirait cassée au niveau de la nuque, ce qui donne la curieuse impression qu'elle est faite en deux morceaux distincts » (GDM ; 216), remarque par exemple la narratrice à propos de l'enveloppe charnelle qu'elle vient de quitter dans *Le gâteau des morts*. Cet exemple est d'autant plus représentatif que les deux morceaux dont il est question sont la tête et le tronc. Si on s'en tient à la dimension symbolique, la tête étant considérée comme le siège de l'esprit, on constate que la séparation entre le corps et le *je* s'actualise également d'une manière physique puisque le corps est coupé au niveau de la nuque.

Enfin, même si l'image du corps en tant qu'unité est rejetée par la narratrice, les organes et différentes parties du corps sont quant à eux omniprésents, jusqu'à jouer parfois un rôle structurant au sein de l'énonciation. Par exemple, *L'infini chez soi* est segmenté en douze chapitres, chacun renvoyant à un organe. Pour comprendre ce qui s'apparente à un paradoxe, il faut faire la distinction entre le corps et l'organisme. Entité physique censée représenter une personne dans son unicité, le corps est pris dans le symbolique alors que l'organisme n'a trait qu'au biologique et désigne un ensemble hétérogène d'organes.

Au corps humain, formé comme une image complète et unifiée au moment du stade du miroir, image qui m'identifie aux yeux des autres, répond l'organe, qui ne signifie rien, car il demeure partiel, ne renvoie à aucune identité le subsumant (au nom de qui parle l'organe ?)⁵¹

⁵¹ PIRET Pierre, « Tentations photographiques : Georges Rodenbach, Dominique Rolin, Guy Vaes », dans *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, Ker éditions, n° 43, 15 avril 2013, p. 13-25, [En ligne], <<http://journals.openedition.org/textyles/2348>>, (Consulté le 26 mai 2021).

Selon Pierre Piret, à l'inverse du corps propre qui est soumis aux conventions symboliques, les organes, tels que présentés chez Dominique Rolin, y échappent en empêchant au sens de se fixer. En tant que partiels, ces éléments qui constituent l'organisme signifient pour eux-mêmes, sans renvoyer à une entité supérieure considérée comme unifiée. De ce fait, ils échappent au langage, et donc au regard de l'Autre. Par conséquent, le morcellement du sujet observé plus haut rejoint cette volonté d'attirer l'attention uniquement sur certaines des parties du sujet. Ce dernier n'est donc jamais présenté dans l'apparente complétude et unicité que transmet l'image de son corps. De cette manière, utiliser les organes dans son discours empêche tout effet d'unification. Par la même occasion, la narratrice se soustrait à l'emprise de l'Autre. Cette idée est confirmée par Franz de Haes, spécialiste de l'œuvre de Dominique Rolin. Dans son essai *Les pas de la voyageuse*, il relève le fait que l'écriture « organique » qu'elle emploie dans ses romans permet d'éviter une quelconque fixation du sens :

Ainsi qu'il en va dans les fictions majeures de Dominique Rolin, il se produit une constante *circulation* organique, court-circuitant toute espèce de fixation, toute univocité symbolique aussi [...] Les organes, leurs fonctions et valeurs symboliques éventuelles, se bousculent, se questionnent, se complètent, s'annulent, ou prennent soudain un drôle de raccourci rhétorique [...] ⁵²

Il est donc clair ici que le principe de fragmentation, qui s'actualise autant dans la diffraction du sujet que dans l'énonciation, joue un rôle important en ce qu'il empêche la fixation du sens et crée un mouvement visant à échapper à l'emprise unifiante de l'Autre.

2.3.4. Déjouer l'aliénation en refusant le stade du miroir

Là où le pronom *je* désigne le sujet de l'énonciation, le *moi* réfère à l'image à laquelle s'identifie le *je* sur la scène sociale. Or, ce positionnement dans l'ordre social implique une dépendance à l'altérité. En mettant à distance l'image du corps qui est identifiée en tant que son *moi*, la narratrice s'affranchit par la même occasion de la figure de l'Autre.

En *confiant* le récit aux organes, Dominique Rolin (qui est, rappelons-le, le nom de la narratrice) conteste la complétude imaginaire du corps et, du même coup, l'identité (à ses yeux factice) que le corps comme image confère au moi. Elle tente de soustraire

⁵² DE HAES Franz, *Les pas de la voyageuse : Dominique Rolin. Essai*, Bruxelles, AML Editions/Editions Labor, 2006, (Archives du futur), p. 186.

son existence subjective, multiple et changeante, à l'emprise de l'héritage symbolique, qui lui assigne une identité venue de l'Autre.⁵³

Selon Lacan, le stade du miroir est ce qui permet au sujet de se constituer un moi unifié grâce à l'impression de complétude que renvoie le reflet. Dominique Rolin rejette cette illusion et cherche à se détacher de l'image du *moi* à laquelle le *je* s'identifie dans l'ordre social, prise de position qui illustre un refus de soumission à l'altérité. De cette façon, elle déjoue l'aliénation spéculaire. Cependant, cette attitude, répercutée dans l'énonciation, produit un effet de fragmentation qui semble encore davantage marquer l'incomplétude d'un sujet non unifié. Dès lors, comment ce morcellement permet-il à Dominique Rolin de se dire en tant qu'individu singulier et unique ?

2.4. Dédoubllement du sujet comme réponse à l'aliénation

Au-delà du rôle structurant qu'il joue dans l'identité du sujet, le stade du miroir implique une forme de dédoublement. En effet, il implique que l'*infans* se reconnaisse dans l'image spéculaire tout en étant capable de faire la distinction entre lui et son reflet. En rejetant l'identification du *je* à l'image du *moi*, l'expression littéraire joue déjà sur la figure du double dans les œuvres étudiées, et témoigne par-là d'une tentative de déjouer l'aliénation pour permettre à la narratrice d'affirmer sa singularité. Ainsi, le dédoublement est un motif qui traverse l'énonciation de part en part et qui, via un détour par l'imaginaire, favorise un renversement des antinomies.

2.4.1. L'autofiction comme « expérience de dépossession et de dédoublement »⁵⁴ de l'écrivain

Selon Vincent Colonna, le genre de l'autofiction en lui-même est une « expérience de dépossession et de dédoublement »⁵⁵ de l'écrivain en ce que ce dernier se met en scène dans ses créations tout en faisant passer ce qu'il relate par le filtre de l'imaginaire. Pour Colonna, l'autofiction a donc toujours une part spéculaire :

En mettant en circulation son nom, dans les pages d'un livre dont il est déjà le signataire, l'écrivain provoque, qu'il le veuille ou non, un phénomène de

⁵³ PIRET Pierre, « Tentations photographiques », *art. cit.*

⁵⁴ COLONNA Vincent, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, *op. cit.*, p. 99.

⁵⁵ *Ibid.*

redoublement, un reflet du livre sur lui-même ou une monstration de l'acte créatif qui l'a fait naître.⁵⁶

C'est d'autant plus marqué chez Dominique Rolin qu'elle se met en scène en train d'écrire au sein même de ces romans, ce qui favorise la confusion entre l'autrice qui écrit et la narratrice qui dit qu'elle écrit.

2.4.2. Différents temps de réalisation du *moi*

L'un des éléments qui favorisent le dédoublement dans les trois romans est le jeu sur les temporalités. En effet, l'ordre non chronologique des événements narrés implique un entremêlement d'épisodes de vie disparates. Dès lors, les divers moments évoqués les uns à la suite des autres font se confronter des versions différentes de Dominique Rolin. Autrement dit, Dominique Rolin (en tant que narratrice-personnage en train d'écrire) est mise en présence d'elle-même à différents âges de sa vie.

Lorsque l'autrice écrit : « Le temps d'un éclair je rejoins la Dominique d'autrefois quand elle attaquait son nouveau livre » (GDM ; 34), il y a une confrontation entre la narratrice en *je*, qui réfère à la personne en train d'écrire au temps présent, et « la Dominique » du passé. L'utilisation du verbe « rejoindre » dans cette phrase donne l'impression que la narratrice se déplace bel et bien dans le temps et se trouve côte à côte de la Dominique du passé, au moment de l'élaboration de son premier roman. L'opposition entre le *je* et le *elle* augmente la sensation de dédoublement. Cette temporalité brouillée où s'imbriquent différentes périodes suscite un effet de simultanéité : plusieurs Dominique semblent se côtoyer.

Ce nouveau *moi* qui n'est plus *moi*. Le nouveau *moi* vagit tandis que l'autre gémit pour la forme, en guise d'accompagnement sourd, afin de prolonger comme on peut la mise en contact qui a cessé d'être. [...] (ICS ; 214)

On constate une confusion de la narratrice-personnage face à son double. Elle s'interroge alors même que ce bébé qu'elle tutoie est bien Dominique, mais une version d'elle-même appartenant au passé. Or, ce dédoublement est issu du jeu opéré par l'énonciation avec la temporalité du récit : la narratrice, future Dominique Rolin, se présente comme un fantôme qui assiste aux faits de son passé, comme si elle était effectivement présente en tant qu'entité indépendante. Cependant, une confusion naît de cette confrontation, tant pour le

⁵⁶ *Ibid.*, p. 132.

lecteur que pour la voix narrative. En effet, cet épisode est suivi par une réflexion métatextuelle qui interroge le statut des pronoms *je* et *tu* : « Mais pourquoi donc te dis-je tu ? Où suis-je ? » (ICS ; 215). On voit donc bien que la problématique identificatoire demeure prégnante au sein même du texte.

La narratrice fait également état d'un *moi* dont l'image diffère au fur et à mesure que le temps s'écoule. Dans l'extrait suivant, elle décrit cette impression qu'elle a de se dissocier d'une version d'elle-même à chaque instant qui passe.

[...] j'ai cessé déjà d'être le moi précédent. Je passe ensuite par le relais de dix, vingt, cent moi différents, aussitôt abandonnés à leur tour. [...] le moi en train d'écrire a cédé sa place à un moi imperceptiblement plus vieux, sage et prudent, repris par le suivant, moins frais encore, et dont l'angoisse apparente est comme enflée d'une énergie tendre : il annonce à travers un subtil feuillement de l'espace la succession d'innombrables moi auxquels je n'aurai pas le temps de prêter attention. (ICS ; 37- 38)

Cet extrait montre que, non seulement le *moi* serait lié à l'image du corps, mais il dépendrait aussi du temps, de telle sorte qu'à chaque seconde qui s'écoule, le *moi* soit toujours un peu plus différent. Cela renforce l'aspect insaisissable de l'identité en ce qu'à chaque instant ce *moi* échappe et varie dans l'image, tout aussi changeante, qu'en renvoie le corps.

2.4.3. L'autre *moi*

La question du dédoublement ne se limite cependant pas à la seule confrontation de différentes versions de Dominique Rolin à divers moments de sa vie. L'autrice développe en effet une figure du double plus complexe et mystérieuse. À ces occasions, les livres transmettent un sentiment d'étrangeté et donnent parfois l'impression que la narratrice est en proie au délire.

Le dédoublement est d'abord repérable dans l'emploi des pronoms. Au-delà même du rejet de l'image de son corps, dans *Le gâteau des morts*, l'épisode du décès de la narratrice amène celle-ci à se dissocier complètement de son enveloppe charnelle et à regarder celle-ci depuis une position surplombante. Elle désigne alors ce corps à la troisième personne du singulier, comme s'il s'agissait d'une inconnue : « Non, mais de quel droit ose-t-elle invoquer l'homme contre qui je me serre » (GDM ; 217) s'insurge-t-elle en observant la malade sur son lit d'hôpital qui vient de réclamer Jim. Cet extrait où la

narratrice sort de son corps rejoint les conclusions établies précédemment sur le refus de l'identification (cf. section 2.3.1.) qui illustraient déjà une forme de dédoublement.

À d'autres moments, la narratrice va user du pronom *tu* pour s'adresser à elle-même et ainsi créer un dialogue dont elle serait la seule interlocutrice : « tu fais les questions et les réponses. » (GDM ; 143) Ce dédoublement sera encore plus prégnant dans *Le futur immédiat* où elle réitère ce modèle dialogique à une voix en échangeant des paroles et réflexions avec le « moi de [s]on moi » (FI ; 95) qu'elle considère comme son « double chéri » (FI ; 96) ou son « moi numéro deux » (FI ; 128)

– Qui parle ? – Le moi de ton moi. Sois claire s'il te plaît, ou bien boucle-la. [...] On dirait qu'une telle scène ne te touche pas vraiment, moi de mon moi, alors que nous sommes deux frères siamois. Il est vrai qu'une paire de poumons unique nous permet de respirer ? Alors profitons-en. (FI ; 95 – 96)

Ce dialogue donne l'impression que la narratrice est en proie à un épisode de folie. En effet, les deux interlocuteurs sont le pronom *je* et le « moi de ton moi » et renvoient tous deux à Dominique Rolin. Cela confère une allure schizophrénique à l'échange. La narratrice elle-même admet relater des délires. Toutefois, elle dit en garder le contrôle, ce qui est paradoxal : « Cher Toi (c'est-à-dire le moi de mon moi), oserais-tu supposer que je perds le contrôle de mes délires ? » (FI ; 99) Par ailleurs, le terme « moi de mon moi » est une locution dont il est difficile d'identifier le sens. Désigné par le pronom *tu*, on peut le comprendre comme une entité extérieure que le *je* cherche à distinguer de lui, d'autant plus qu'on a vu précédemment la volonté de détacher le *je* du *moi*. Pourtant, dans la même phrase, la narratrice utilise le *nous*, ce qui revient à associer le *je* et le *tu*, et donc à considérer que leurs référents possèdent des traits communs. Ce rapport d'inclusion est confirmé par la mention du fait que les deux partagent une « paire de poumons unique. » On a donc une ambivalence de la figure du double : le « moi de mon moi » semble être à la fois altérité, différent du *je* et assimilé avec lui, ce qu'illustre bien la qualification de « frères siamois » : les deux entités sont reliées entre elles tout en se différenciant l'une de l'autre.

2.4.4. Renversement des rapports mère/fille

Le motif du dédoublement s'actualise dans le corpus de plusieurs façons. La narratrice peut se retrouver dans deux lieux et époques différents, ce qui amène à une mise en présence de plusieurs versions de Dominique Rolin. D'autres fois, il se manifeste dans la distinction qui est faite entre le *je* et l'image du corps, ou entre le *je* et le *moi*.

L'exploitation de ce motif du double peut mener jusqu'à une dissociation complète où le lecteur est confronté à la fois à la narratrice et à son double qui semble avoir pris son indépendance.

Il reste une forme de dédoublement du *je* qu'il importe d'analyser : quand le *je* devient l'autre. En effet, la narratrice-personnage est régulièrement présentée comme une figure qui remplit à la fois son rôle et celui de sa mère, Esther Cladel. Nous avons noté précédemment l'identification entre la narratrice Dominique Rolin et sa mère, identification qui allait jusqu'à faire se confondre les deux femmes. Or, cette confusion n'apparaît pas uniquement dans l'utilisation équivoque des pronoms que nous relevions plus tôt dans *L'infini chez soi*. L'énonciation du *Gâteau des morts* montre qu'il y a plus qu'une simple analogie entre Esther et Dominique Rolin. La narratrice semble se muer en sa mère : « La pensée en biais que j'accorde à maman suffit pour que se produise le miracle : ma chevelure amaigrie devient celle d'Esther Cladel. » (GDM ; 137) Cette transformation n'est permise que par une écriture qui tolère le recours à l'imaginaire. On voit donc bien à quel point le récit de soi chez Dominique Rolin s'éloigne du réalisme traditionnel. Un autre passage du même roman est très révélateur : la narratrice observe une femme âgée et sa fille, ce qui suscite des images mouvantes.

De l'autre côté de l'allée s'assied une très vieille dame qui pourrait être Esther Cladel accompagnée de sa fille aînée. Pourquoi le conditionnel, tricherie sommaire assurant la protection louche d'un ignoble isoloir ? La vieille dame *est* Esther Cladel et sa fille aînée [...] Nouvelle confusion dans les images : c'est moi la vieille dame sur le banc d'en face et je me trouve à côté de ma fille. (GDM ; 157 – 159)

On voit ici le jeu de l'énonciation qui met l'accent sur l'usage du conditionnel et corrige cet emploi en recourant au présent du verbe « être ». Le changement de temps verbal impacte directement la réalité de ce qui est narré, et transforme les deux personnes observées. Au lieu d'être simplement ressemblantes, elles deviennent soudainement Esther et Dominique. Ainsi, la narratrice Dominique se retrouve à observer Dominique Rolin plus jeune en compagnie de sa mère ; il s'agit là d'un premier niveau de dédoublement. Puis, une page plus tard, l'image se modifie : la narratrice se voit désormais en tant que vieille dame, accompagnée de sa fille. On note ici une analogie entre les deux scènes, mais aussi une modification dans les rôles : Dominique Rolin passe du statut d'enfant à celui de mère, de personne qui engendre. Il y a donc à la fois un dédoublement et une (con)fusion, produits notamment par un déplacement du statut des personnages.

L'inversion des rôles que nous venons de relever est en fait suscitée par l'énonciation. Celle-ci use des possibilités offertes par l'imaginaire pour rendre le récit plus malléable. La narratrice admet d'ailleurs elle-même que c'est la pratique d'écriture qui lui permet d'agir sur les fonctions des personnages et de prendre la position de mère. En effet, dans *L'infini chez soi*, Dominique Rolin écrit l'histoire de la rencontre de ses parents de manière à les engendrer : « il faudra que j'accouche de mes géniteurs, n'est-ce pas ? » (ICS ; 131) déclare-t-elle par exemple. Les parents endossent ainsi le rôle de l'enfant, ce qui inverse le rapport de force : « Ce n'est donc pas Dominique Rolin qui vient de naître, mais Esther Cladel ; Dominique est sa vraie mère, n'est-ce pas ma fille ? » (ICS ; 218) Ce renversement est une manière pour Dominique Rolin de prendre possession de sa propre existence. Elle se place en position de référent, de signifiant de référence pour ses géniteurs.

J'aperçois soudain la totalité de mon corps que le récent détour par Venise m'avait fait oublier. Ce corps-là vient adhérer au mien. Deux frères siamois en somme. [...] La femme qui me double, donc, est à la fois maigre et bouffie, et sa ressemblance avec Esther Cladel ; sa mère et la mienne, est stupéfiante. (GDM ; 233)

Cet épisode illustre une nouvelle fois la (con)fusion entre la figure de la mère et celle de la fille. Cette fois, la narratrice mentionne « mon corps », ce qui peut surprendre au regard des précédentes observations par rapport à la relation entretenue avec son enveloppe corporelle. Dès la phrase suivante, on s'aperçoit que ces observations ne sont pas annulées vu qu'une mise à distance et un effet de dédoublement contrebalancent l'usage du déterminant possessif. L'énonciation donne ici l'impression que la narratrice dispose de deux corps, l'un externe à elle-même, et un second qu'elle nomme « le mien ». On retrouve par ailleurs la mention « frères siamois » déjà relevée précédemment et qui nous fait réitérer le constat selon lequel les deux entités sont dépendantes l'une de l'autre, mais se distinguent malgré tout par une certaine altérité.

Cette subversion des rapports est voulue et provoquée par la narratrice. Dans *Le gâteau des morts*, alors qu'elle évoque un nouveau parallèle entre la fin de vie d'Esther, elle annonce elle-même : « Aujourd'hui je me glisse dans le bel étui de la peau de maman, source de toute vérité. » (GDM ; 181) En le disant, elle se fond donc avec sa mère et apprend la teneur de l'échange privé entre Esther et une religieuse :

« Croyez-vous en Dieu, ma petite madame Esther ? » avait demandé la religieuse en 1955. Impossible de répondre. [...] Par bonheur la verrue n'insiste pas. [...] Elle se

borne à saisir mes cheveux en murmurant : « Je vais vous coiffer, ma petite madame Dominique, laissez-moi faire... » Par intuition pure, elle m'enfoncé davantage encore dans la forme de ma mère. (GDM ; 181-182)

Dans cet extrait, la religieuse s'adresse d'abord à Esther, puis à Dominique, sans que le discours ne marque la moindre trace de changement d'interlocuteur : c'est comme si les deux femmes étaient une même et seule personne. On voit ici que c'est par la confusion qui est instituée entre la mère et la fille que Dominique peut accéder, par intuition, à l'échange concernant la foi en Dieu qui a eu lieu des années auparavant entre Esther et la religieuse.

Au moment de l'accouchement d'Esther dans *L'infini chez soi*, l'énonciation incite une nouvelle fois à confondre la voix de Dominique et celle de sa mère. Cette confusion atteint son point culminant avec la tournure « moi la mère en suis la source et l'embouchure, et moi l'enfant en suis la source et l'embouchure » (ICS ; 214). La construction particulière de cette phrase qui joue à la fois sur l'inversion et la répétition résume parfaitement l'effet provoqué par la subversion des rapports entre mère et fille. À la fois mère et enfant, à la fois source et embouchure, la figure de Dominique Rolin se dédouble et crée un effet de circularité qui lui fait échapper à l'emprise de sa mère tout en conservant sa singularité ; la narratrice, en tant que sujet-écrivain, se place à la fois en position de procréatrice et d'enfant procréé.

En définitive, grâce au processus de dédoublement et de subversion mis en œuvre dans l'écriture, la narratrice se fait agissante et institue une corrélation entre sa position et celle de l'autre, de manière à créer une relation de réciprocité entre soi et l'Autre. Ainsi, si dans les romans l'enfant existe obligatoirement par la mère, l'inverse se vérifie également. Cette subversion du rapport à l'altérité déjoue l'aliénation inhérente au sujet via un jeu sur les conventions qui permet de décompléter l'Autre. La performativité du langage et le recours à l'imaginaire apparaissent dès lors comme des éléments déterminants dans l'élaboration identitaire et l'affirmation de soi.

2.5. Une désidentification

Au cours des pages précédentes, nous avons pu observer que le rapport à la famille et aux origines est omniprésent dans l'œuvre de Dominique Rolin. Le motif familial exerce donc une grande influence sur la mécanique identificatoire du sujet. Or, ce constat est

contrebalancé par la volonté exprimée par la narratrice de se défaire de ces liens familiaux jugés arbitraires et aliénants.

Via le motif du dédoublement, l'analyse nous a également permis de voir que le *je* présenté dans ces écrits autofictionnels est sujet à une diffraction. Le morcellement est d'ailleurs explicitement mentionné à certains moments de la narration, notamment dans cet extrait où c'est la fragmentation du sujet qui paraît justifier le travail d'écriture et d'exploration de l'écrivaine :

Mais il s'agit d'un présent étrange [...] m'imposant aujourd'hui un moi hermétiquement brisé. Il va me falloir l'étudier à fond, sans complaisance, avec les racines mêmes de ma cruauté celle-ci émettant une énergie d'anticipation que je n'ai pas le droit d'ignorer : la qualité de mon travail en est le prix. (GDM ; 17)

On voit bien ici par la mention du « moi hermétiquement brisé » qu'il est question d'une véritable quête de soi dans le mouvement d'écriture entrepris par Dominique Rolin. Pour l'autrice, cette étude de soi passe nécessairement par un travail de la langue qui se veut inflexible.

Ainsi, le procédé de dédoublement mis en œuvre dans les trois romans produit une subversion des rapports à l'autre, et notamment à la figure maternelle. Or, la mère est un chaînon important dans l'élaboration identitaire de sa progéniture, ne serait-ce que parce que c'est elle qui décide de procréer. Échapper à son emprise équivaldrait à empêcher l'aliénation. Pour ce faire, Dominique Rolin use de l'énonciation de manière à renverser les rapports de forces : l'écriture lui permet d'occuper la place de mère de sa mère, tout en conservant son essence propre.

Cette manière d'échapper à l'aliénation passe donc par une mise à mal des frontières entre identité et altérité : la narratrice s'énonce à la fois en tant que *je* et en tant qu'autre, tout en continuant de rejeter toute identification qui impliquerait le lieu de l'Autre. Cette façon d'opérer, tout à fait paradoxale, s'apparente à la mécanique de « désidentification »⁵⁷ à laquelle recourt Schaeffer dans son étude sur la fiction. Ce terme, également employés par des minorités sociales cherchant à mettre en évidence leur identité propre, désigne entre autres la pratique qui consiste à « retravailler la lecture des

⁵⁷ SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, (Poétique).

codes de la culture dominant pour simultanément s'y intégrer et les subvertir. »⁵⁸ De fait, on constate que Dominique Rolin tâche de se libérer de l'aliénation, d'une part en refusant toute identification à l'autre ou à une image de soi qui en dépendrait, d'autre part en se mettant justement à la place de l'autre. De cette manière, elle établit une corrélation entre identité et altérité. Dans l'effet de réciprocité qu'il implique, ce renversement des rapports permet à la narratrice d'occuper la position de l'autre, et ainsi d'avoir l'ascendant sur le *je*, sur elle-même, tout en conservant sa propre identité.

Le travail d'écriture joue donc un rôle clé dans le mouvement visant à échapper à aliénation du sujet et à mener à bien la quête identitaire. En effet, c'est en devenant agissante par le biais d'une énonciation passant par le filtre de l'imaginaire que la narratrice opère cette diffraction. D'un point de vue réflexif, remarquons que c'est aussi le principe de dédoublement qui permet à Dominique Rolin de décrire les caractéristiques de sa propre écriture avec un certain recul, et ainsi de rendre la narration consciente d'elle-même.

Ensuite, au regard des divers éléments relevés par l'analyse, la théorie lacanienne reste latente au sein des romans. En effet, Dominique Rolin recourt bel et bien à la thèse du stade du miroir dans ses textes au vu de la manière dont, par sa position de refus face à l'identification, elle met en évidence la problématique identitaire propre au sujet.

La thèse du stade du miroir entend faire valoir son caractère structural et constituant du moi. L'itération de l'identification à l'image de l'autre, le dédoublement du moi, la tension agressive sont autant de constituants structuraux de la dimension imaginaire même s'ils se manifestent par la suite de façon latente ou incidente.⁵⁹

En définitive, au vu du fait que la narration attire régulièrement l'attention sur elle-même, nous estimons que le travail de la langue permet de décrire l'identité du sujet en tant que singulier tout en renversant les antinomies. La question qui subsiste est : de quelle manière procède-t-elle précisément pour produire cet effet ? Les diverses constatations effectuées dans ce chapitre témoignent de l'importance d'user de la fiction dans les récits de soi. De cette façon, il est possible de jouer du paradoxe. Le mécanisme de désidentification observé dans la narration ainsi que la diffraction identitaire relevée chez

⁵⁸ « Désidentification », dans *Wikipédia*, 1 mars 2020, [En ligne], <<https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=D%C3%A9sidentification&oldid=167974498>>, (Consulté le 19 juin 2021).

⁵⁹ JODEAU-BELLE Isabelle et OTTAVI Laurent (éd.), *Les fondamentaux de la psychanalyse lacanienne. Repères épistémologiques, conceptuels et cliniques*, op. cit., p. 97.

le sujet sont mis en œuvre par une pratique d'écriture qui, en destituant les images conventionnelles issues du lieu de l'Autre, se joue des contradictions et rend possible la subversion. Or, si l'on s'en tient aux conclusions d'Alice Richir, la diffraction de l'identité sert de support à « l'élaboration d'images fantasmatisques. »⁶⁰ De plus, la création fictionnelle est, selon Lacan, une des modalités de l'activité fantasmatique : par la stratégie du détour qu'elle implique, la fiction permet d'illustrer et de mettre en scène l'intériorité. Dès lors, la partie suivante de ce travail consistera en l'étude de la manière dont Dominique Rolin recourt à une écriture qui passe par l'imaginaire tel que décrit par Lacan pour dire le fantasme et ainsi se dire au travers de cette écriture fantasmatique.

⁶⁰ RICHIR Alice, *Écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel. Diffraction littéraire de l'identité*, op. cit., p. 268.

DEUXIÈME PARTIE : UNE ÉCRITURE FANTASMATIQUE

1. Représenter l'intériorité du sujet

En initiant notre analyse, nous avons noté l'effacement de l'intrigue au profit de l'évocation d'une multiplicité d'images, tirées de réflexions personnelles, de souvenirs ou ayant trait au rêve. Outre le rejet du stade du miroir et de l'identification à l'autre, l'écrivaine renonce à la chronologie. Elle constitue ses récits à partir d'associations et de correspondances entre des faits dont les rapports sont parfois difficilement perceptibles. Cet entremêlement d'images offre aux livres une structure similaire à celle d'un flux de pensée. De plus, le fait que la narration attire l'attention sur le geste d'écriture et la subjectivité de l'autrice rappelle la dimension fictionnelle des romans et met à mal l'illusion réaliste. Dans les trois ouvrages, la narratrice paraît en effet s'excepter de toute expérience sensible pour se placer en position d'observatrice de sa propre intériorité. Le mécanisme de désidentification s'actualise donc également par une distanciation par rapport aux codes de représentation du monde tangible.

Sur base de ces constatations et de la conception lacanienne selon laquelle le fantasme se situe à la jonction entre symbolique et imaginaire, nous verrons en quoi les écrits de Dominique Rolin, en tant qu'« inventaire des rêves, de souvenirs et de réflexions »⁶¹ constituent un important lieu de déploiement de l'activité fantasmatique et répondent à une volonté d'écriture de soi dans un contexte de mise en crise du réalisme traditionnel.

1.1. Les sens comme voie d'accès à l'intériorité du sujet

Malgré la prise de distance avec la réalité référentielle dont témoigne notre corpus, on retrouve dans la narration de multiples références aux sens et aux organes qui leur sont associés : la question de la perception demeure omniprésente. Nous avons montré précédemment que la référence au corps, élément ancré dans la réalité extérieure, manifestait surtout un rejet de la corporéité et de l'illusion d'unité qui lui est associée (cf. partie I, 2.3). Cependant, nous avons également vu la place importante que les organes, en tant que fragments non unifiés, prenaient au sein de la narration. Bien que partiels, ceux-ci sont des éléments constitutifs du corps, et sont de ce fait un moyen d'accès au monde sensible pour le sujet.

⁶¹ DE HAES Franz, *Le Bonheur en projet. Hommage à Dominique Rolin*, op. cit., p. 98.

1.1.1. Un renversement des perceptions

Dans les trois romans, la narratrice semble se détacher du monde sensible en se distanciant de son image corporelle et en mettant l'accent sur les images qui surviennent dans son esprit. Néanmoins, l'énonciation réfère régulièrement aux cinq sens, dont la fonction essentielle est pourtant de faire entrer le sujet en relation avec la réalité extérieure. Le recours aux sens est donc un élément-clef dans la pratique réaliste traditionnelle en ce qu'elle permet de décrire avec précision l'environnement dans lequel évoluent les personnages et avec lequel ils interagissent. Dominique Rolin déjoue cet effet réaliste en détournant le statut des perceptions sensorielles. Par exemple, la narratrice affirmera que « le véritable instrument de l'ouïe n'est pas l'oreille mais la bouche. » (ICS ; 64) Cette affirmation accentue l'effet d'étrangeté et la prise de distance avec l'illusion réaliste. Selon Franz de Haes « Dominique Rolin aime renverser constamment la perception et la sensation du physique pour les soustraire à toute vision « unifiante », « idéale ». »⁶² Ainsi, on constate une subversion de la référence aux organes des sens : chacun d'entre eux est régulièrement rattaché à une perception sensorielle qui ne lui est d'ordinaire pas associée. Cette intervention des rôles de chaque organe se repère très bien dans le passage suivant :

Je sais le lieu où Dominique se tient repliée à présent : à l'intersection de son oreille interne et de ses fosses nasales. Là, et là seulement, elle peut se livrer à l'exercice de ses deux sens majeurs, l'ouïe et l'odorat, il n'y en a pas d'autres, elle a compris ça et se passe du reste. Les sons et les odeurs se sont rejoints. Ils forment désormais un couple complémentaire. À l'entrée du triste palais cérébral, ils s'appuient l'un à l'autre, aussi vigilants que des sentinelles. Les odeurs sont chargées d'écouter. Les sons flairent. [...] Pénétrés par leurs responsabilités neuves, ils sont fiers, ils s'étreignent, ils règnent en souverains absolus, commandant l'avant et l'après. (GDM ; 44 – 45)

Cet extrait met en lumière la place prise par les organes des sens dans le récit de soi entrepris par l'autrice. On observe d'abord un dédoublement entre la voix narrative en *je* et la troisième personne utilisée pour désigner Dominique Rolin : la narratrice situe son double à l'intersection de deux organes sensoriels et insiste sur l'importance de l'ouïe et de l'odorat. Notons que dans les deux cas, elle ne parle pas des organes externes (le pavillon de l'oreille et le nez), mais bien de leur partie la plus interne. De plus, on observe une association des sons et des odeurs qui mène à un double renversement. Non seulement les sensations perçues sont inversées (les odeurs sont associées à l'ouïe et les sons à l'odorat),

⁶² DE HAES FRANZ, *Les pas de la voyageuse : Dominique Rolin. Essai, op. cit.*, p. 82.

mais ces perceptions prennent aussi la place des organes sensoriels : ce sont les odeurs qui écoutent et les sons qui flairent. Dès lors, via cette structure en chiasme, la mention des cinq sens n'est plus mise au service de l'illusion référentielle, mais provoque distanciation par rapport à la réalité.

1.1.2. Les sens comme support de la réminiscence

Il est important de faire une distinction entre la quête de souvenirs qui se fait via un travail conscient de remémoration, et les visions qui jaillissent soudainement par associations d'idées. Dans notre corpus, la pauvreté de l'intrigue et de l'instant de la narration donne lieu à des épisodes de fortes réminiscences où se déploie la mémoire de la narratrice. Ne se limitant pas à simplement faire le récit de ses souvenirs, celle-ci semble revivre certains des instants vécus qu'elle relate. Ces souvenirs s'imposent à elle sans qu'elle ait entrepris consciemment une fouille de sa mémoire. Au contraire, ils remontent soudainement à la surface, de la même manière que les rêves s'imposent à l'esprit du sujet sans que ce dernier en ait exprimé la volonté. C'est le principe de « réminiscence imaginaire »⁶³ que Jacques Lacan distingue justement des mécanismes de remémoration et de reconnaissance symbolique. Pour le psychanalyste, la réminiscence désigne « l'écho du sentiment ou de l'empreinte (*Prägung*) instinctuelle. »⁶⁴ De l'ordre de l'inconscient, ces images non sollicitées disent quelque chose du sujet sans que lui-même ne puisse y accéder directement. Elles agissent comme des traces révélant le for intérieur du sujet. Or, selon Alice Richir, « la trace fonctionne comme un reste qui, en raison de l'incomplétude inhérente à sa nature, génère le fantasme. » (Richir ; 81) Dire la réminiscence équivaut donc à mettre le fantasme en évidence.

La réminiscence sous-entend le rejaillissement d'un souvenir qu'on a l'impression de revivre. À la manière de l'état de rêverie où un personnage, conscient de la réalité qui l'entoure, se soustrait à celle-ci en se perdant dans ses pensées, le surgissement d'une réminiscence favorise la prise de distance du sujet par rapport au monde tangible, actuel, dans lequel il s'inscrit. Ce qui amène les réminiscences dans les trois romans tient généralement aux associations suscitées par le travail d'écriture. Mimant le flux de pensées, divers signifiants et images sont mis les uns à la suite des autres pour mener à une sensation qui éveille un souvenir dans l'esprit du sujet. Or, ce sont justement les perceptions

⁶³ LACAN Jacques, *Écrits*, vol. 2 : 1, Paris, Seuil, 1970, (Points), p. 243.

⁶⁴ *Ibid.*

sensorielles, sensations qui d'ordinaire permettent de relier le sujet au dehors, qui sont régulièrement mises au service du surgissement de la réminiscence, et donc de la plongée dans l'intériorité du sujet. Par exemple, le souvenir de la mort du père d'Esther Cladel est associé à l'odeur des melons :

Sur la table il y a la coupe d'argent où Mamine a disposé plusieurs melons très mûrs qui sentent forts. Seuls ces melons sont restés dans ma mémoire, j'ai totalement oublié le reste [...] Je dévisage les melons, oui, je les dévisage et les touche ensuite. Leur peau perlée d'une moiteur sucrée est moins vivante que leur odeur qui pénètre loin dans la profondeur de mon nez [...] s'agit-il vraiment de l'odeur des fruits ? ou bien d'autre chose [...] qui semble provenir de la pièce où dort le cadavre chéri ? Car l'odeur tombe dans l'escalier, se répand ici, rejoint celle des melons [...] A l'heure où Mamie coupe en tranches un des melons pour notre dessert, je vois cette chair à vif et je commence à hurler non, non, non, pour empêcher les autres de mastiquer le corps de mon adoré papa, crime affreux [...] Depuis lors la vue seule d'un melon à l'étalage d'un maraîcher me fait perdre connaissance : chaque fois le sang mort de Léon Cladel tente en vain de m'envahir par effraction. (ICS ; 30-31)

Juste après s'être remémoré les dernières paroles du père mourant, la narratrice (qui est ici Esther Cladel) évoque le fait que sa mémoire ne conserve du jour du décès que l'image des melons servis au goûter. Sans que la disparition du père et les fruits n'aient un rapport commun à l'origine, les deux éléments sont soumis au travail associatif de l'écriture dont les sens constituent le fondement. D'abord, la vue et le toucher sont mis à profit pour opérer un rapprochement entre les fruits et le mourant : la narratrice « dévisage » les melons avant de toucher « leur peau. » Les termes employés créent un effet de personnification. Pourtant, cette peau est qualifiée de « moins vivante » que l'odeur qui s'en dégage. On peut déjà y voir un parallèle avec le corps sans vie du père, dont l'odeur se répand avec force. Le sens de l'odorat prend alors toute la place et confirme le parallèle, voire la confusion, entre les deux éléments. C'est notamment le cas lorsque la narratrice s'interroge sur le parfum qui pénètre dans son nez : s'agit-il réellement de celui des fruits « ou bien d'autre chose » ? Les deux odeurs se rejoignent et se confondent, ce qui crée une interpénétration entre les deux idées à l'origine de la confusion. Ainsi, la chair des melons est assimilée à la chair du corps paternel, ce qui crée un sentiment de profond dégoût. Dès lors, le souvenir de la mort du père est associé à celui de l'odeur des fruits. La réminiscence est activée à la « seule vue d'un melon. » On peut en conclure que l'image du melon joue le rôle de signifiant déclencheur qui renvoie au souvenir du père mourant. Dans cet extrait, il y a donc un travail

sur le déplacement et le jeu d'association entre les images, qui sont transmises dans l'écriture grâce au recours aux sens. C'est par l'évocation d'une sensation désagréable issue de l'environnement de la narratrice que l'énonciation parvient à mettre en scène l'émotion intérieure d'Esther.

La narratrice a également tendance à rassembler les différentes sensations en une perception unique, comme dans *Le gâteau de morts* où l'addition des différents verbes sensoriels illustre une tentative de dire cet autre sens « mystérieux » qui relève de l'indicible : « Une chose est certaine, je le découvre : les mourants ont le privilège d'écouter-humer-toucher-goûter-voir d'un seul coup, dans le caveau du plus mystérieux des sens : la vue. » (GDM ; 151) On voit ici que la vue est présentée comme un sens qui réunit tous les autres, un sens qui permet au sujet de capter toutes les perceptions possibles, d'un seul geste, ce qui donne une impression d'extralucidité. On retrouve également cette idée de condensation dans *L'infini chez soi*, où Esther place son nez dans une position dominante par rapport aux autres sens, notamment à cause des associations qu'elle établit entre certaines odeurs et sa réalité, notamment l'odeur du savon noir.

J'aime l'odeur du savon noir [...] cela m'aide à quitter la France un peu plus à chaque instant, à me fondre mieux dans la Belgique [...] Quand mes narines s'ouvrent pour mieux l'aspirer, en trois secondes, c'est la fin de l'angoisse à l'égard du passé, du devenir, de la peur, de la solitude, de la mort. Je suis alors entièrement rassemblée-condensée au fond de mon propre nez qui devient mon refuge et mon palais personnels. (ICS ; 211)

L'instant de réminiscence décrit ici est lié à l'odorat : « en trois secondes », l'odeur du savon appelle l'image de la Belgique dans l'esprit de la narratrice et permet à celle-ci de mettre de côté ses souvenirs en France pour simplement ressentir cette expérience olfactive qui, le temps d'un instant, lui permet d'avoir la sensation d'être « entièrement rassemblée-condensée » en elle-même. On assiste donc ici à une unification produite par les réminiscences, ce qui semble apporter une réponse à la fragmentation, tant de l'inconscient (vu l'impression de complétude ressentie) mais également celle du langage étant donné que derrière l'image se situe toute la chaîne symbolique/signifiante.

Finalement, la subversion des perceptions permet de répondre à la volonté d'écriture de soi en représentant l'intériorité du sujet de manière détournée. Cette subversion s'actualise par des substitutions et déplacements de signifiants qui provoquent un effet d'étrangeté, ou par un travail d'association qui ouvre la porte à l'intériorité du sujet par le

biais de la réminiscence. La mention des organes sensoriels en tant qu'organes internes montre que les sens ne sont pas pour autant distants de la réalité psychique : les sensations perçues du dehors pénètrent dans le dedans, dans l'intime et agissent comme trace de l'intériorité qui, elle, demeure inaccessible dans sa complétude. On retrouve donc bel et bien un recours aux sens chez Dominique Rolin, mais au travers d'une transcription fantasmée des perceptions. L'énonciation use des détours permis par la fiction pour représenter la réalité différemment et parvenir à transmettre un autre régime du sensible.

1.1.3. Récits de rêve

En faisant régulièrement le récit de ses souvenirs et de ses rêves, Dominique Rolin tâche de mettre des mots sur les images et sensations qui peuplent son for intérieur. De cette manière, elle se met à distance du monde tangible pour représenter sa réalité psychique. Vision surgie de l'inconscient, le rêve se rapproche de la réminiscence dans son élaboration. Il révèle cependant les failles dans la tentative d'exploration intérieure de la narratrice.

J'ai cessé de rêver depuis plusieurs mois. Mon pays d'inconscient m'expédiait gratis d'intéressants messages écrits d'avance : pas de corrections, pas de ratures, ils se mêlaient avec naturel au chantier du roman en cours comme autant de brefs récits incrustés là, visionnairement. On m'offre ça, donc je prends. Je n'en suis que l'auteur indirect. » (FM ; 9)

L'incipit du *Futur immédiat* révèle dès le départ la place accordée par l'énonciation à la réalité psychique de la narratrice. Non seulement celle-ci évoque la question du rêve, cette élaboration inconsciente dont la mémoire peine généralement à fixer les images, mais plus particulièrement la place de l'inconscient dans sa démarche d'écriture. En effet, dans la deuxième phrase, par la distinction qu'elle établit entre « [s]on pays d'inconscient » et le *je* auquel réfère le « m' », la narratrice signifie d'emblée qu'elle-même n'a pas accès à cet inconscient. Cela crée un effet d'incomplétude, de dépossession de soi et de mystère, d'autant plus lorsqu'elle dit n'être que « l'auteur indirect » des visions et rêves qu'elle reçoit. On constate également ici la place de la réminiscence : ces visions sont assimilées à de « brefs » récits et sont expédiées à la narratrice sans qu'elle les ait cherchées consciemment. Elles sont ainsi une forme d'écho de cet inconscient inaccessible.

Faire le récit d'un rêve implique nécessairement un manque. Au vu du caractère défaillant de la mémoire, il y a en effet une différence entre le rêve manifeste et le récit qu'on en fait : la façon dont on se souvient du rêve et dont on le relate diffère

nécessairement de la manière dont il nous est apparu dans notre sommeil. Tout comme la mémoire, le rêve échappe toujours au moins en partie au sujet car il est impossible d'y accéder de manière directe : il s'agit d'un condensé de pensées latentes auxquelles on n'a accès qu'*a posteriori* et de manière toujours incomplète. De ce fait, les rêves font état d'un morcellement, d'une décomposition : on retient leur valeur signifiante mais ils sont structurés autour d'une forme de béance. Selon Jacques Gérard Linze, c'est à partir des traces qu'ils laissent dans l'intériorité du sujet que les rêves et souvenirs sont transcrits par le langage.

[Dominique Rolin] se met en devoir de traduire, ses souvenirs en mots, non pour les restituer sous les apparences des faits qui les ont engendrés et selon la chronologie de ceux-ci, mais pour tenter de les organiser sur le papier, d'une façon qui corresponde à la disposition de leurs sédiments dans son *moi* à elle.⁶⁵

Pour dire son intériorité, Dominique Rolin organise l'énonciation en fonction des traces que constituent les réminiscences et les rêves. Cette introspection nécessite donc un travail de montage, d'association et de traduction des images en mots, ce qui implique nécessairement une distanciation par rapport à l'essence-même de ces images. Ainsi, l'énonciation cherche à refléter une réalité psychique qui apparaît comme secrète, plurivoque, et qui fait la part belle aux images issues de l'imaginaire.

1.2. Primauté de l'imaginaire

Selon la conception lacanienne, l'imaginaire désigne l'ensemble des images (visuelles, auditives et sensorielles) qui déterminent l'identité du sujet et constituent ce qu'il conçoit et désigne comme étant « la réalité ». Sur le plan énonciatif des ouvrages analysés, on peut remarquer la place importante prise par les images investies de la subjectivité de la narratrice. Celles-ci apparaissent sous forme de réflexions, réminiscences et rêves, ce qui invite à se concentrer sur l'intériorité du sujet et à mettre de côté la réalité matérielle. Néanmoins, cette intériorité ne se laisse appréhender qu'au travers de détours, ce qui trahit sa part d'indicible. Dès lors, via la conjonction qu'établit Lacan entre théorie du langage et théorie de l'inconscient au travers du parlêtre, il nous apparaît intéressant d'interroger la façon dont l'énonciation ouvre l'accès à la réalité psychique du sujet.

⁶⁵ JACQUES-GERARD Linze, « Dominique Rolin : Dulle Griet », dans *Revue générale belge*, n° 3, mars 1977, p. 96.

1.2.1. Une réalité subjective

Le détachement du monde extérieur se manifeste chez Dominique Rolin par une succession de diverses images et pensées propres à la narratrice-personnage. En effet, celle-ci ne décrit pas ce qu'elle est en train de vivre et percevoir dans la réalité diégétique, mais partage des idées puisées dans son intériorité, qu'il s'agisse de souvenirs, d'images inventées ou de nouvelles réflexions. L'extrait suivant met en évidence la logique associative qui rythme le flux de pensées et le processus d'écriture de la narratrice.

Le soleil est presque à la verticale de l'immeuble. Il me faut tendre le cou si je veux plonger dans son bain d'or. Bain d'or. Or s'accroche arbitrairement aux parois interne de mes tempes où bat pleinement le sang. [...] Ma petite pendule est absorbée par le grignotement de sa tâche rythmique. *Je regarde l'heure*. Expression bizarre. J'ajoute : je regarde l'heure dans les yeux. Les yeux de l'heure. Bain d'or ? J'aime mon été. Or. Mort. De mon été 1978 je retourne avec aisance dans l'hiver 1977. Le 11 janvier l'avion piloté par Xavier Rolin survole l'étendue mi-terrestre mi-marine de la Hollande que couvrent des colonies battantes d'oiseaux [...] Je remplis mes poumons d'air chaud comme s'ils pouvaient m'arracher à l'ici, m'emporter d'un seul trait rasant [...] vers le lieu révolu de l'accident. (ICS ; 132 – 133)

Dans ce passage qui présente Dominique Rolin en pleine activité d'écriture, la narratrice décrit tout d'abord la position du soleil qu'elle observe depuis son lieu de travail. Si cette première phrase rend compte d'un élément perçu dans le monde tangible, l'usage de la métaphore « bain d'or » pour parler de la lumière du soleil provoque un effet de style qui confère une atmosphère onirique à la scène. La distanciation par rapport à l'illusion référentielle se renforce lorsque la narratrice enchaîne avec une réflexion métadiscursive sur les signifiants « bain » et « or ». En déclarant que le mot « Or », en tant que signifiant (et non en tant que référent), reste accroché à ses « parois internes », la narratrice renvoie à sa propre réalité psychique. Par la suite, la proximité graphique et sonore des termes « temps » et « tempes », de même que le rapprochement entre l'image du sang qui bat dans les veines et celle de la pendule qui rythme le temps, induisent une équivoque. Par métaphore, la « petite horloge » pourrait également renvoyer au cœur, organe dont les pulsations battent elles aussi la mesure du temps. Ensuite, la phrase « *Je regarde l'heure* » qui de prime abord renvoie à une action tangible, est aussitôt mise à mal par le commentaire métadiscursif. L'usage de l'italique induit en effet une mise à distance de la narratrice par rapport à ce qu'elle écrit, une conscience d'elle-même écrivain qui se confirme lorsqu'elle qualifie cette formulation de « bizarre » et annonce qu'elle procède à un ajout dans la

phrase. Cette rectification provoque une nouvelle fracture par rapport à la réalité référentielle. En effet, la narratrice produit une personnification en disant qu'elle « regarde l'heure dans les yeux », ce qui suscite un effet d'irréalité. Enfin, les rapprochements de sonorité entre divers signifiant créent une succession de liens qui amènent la narratrice à évoquer le souvenir de la mort de son neveu, Xavier. En effet la similitude des sonorités entre « heure » et « or » est reliée au bain d'or, et donc à la lumière du soleil qui connote l'été. Ensuite, les termes « Or » et « Mort », en tant que paire minimale, sont substitués l'un à l'autre, ce qui crée une nouvelle association, entre la mort et l'été cette fois, référence à la saison estivale qui introduit pourtant le souvenir de l'hiver au cours duquel est survenu le décès de Xavier Rolin.

Selon Lacan, l'imaginaire est déterminé par le symbolique. Dans l'extrait précédent, ce lien se retrouve au travers du métadiscours qui attire l'attention sur la façon dont est structurée l'énonciation pour évoquer des images qui n'ont pas forcément de liens entre elles dans la réalité matérielle. En effet, la narration met l'accent sur des mots, des signifiants qui semblent valoir pour eux-mêmes. Dès lors, on constate une arbitrarité des associations ainsi qu'une préséance du signifiant sur le signifié, qui répond à la primauté du signifiant mise en avant par les théories lacaniennes sur la structuration de l'individu par le langage. En effet, rappelons la « prise du *symbolique* »⁶⁶ sur le sujet qui fonde la théorie du parlêtre : c'est par le recours au langage qu'une personne s'établit en tant que personne et s'inscrit dans le monde social. Au vu de cette primauté du signifiant, le psychanalyste déclarera donc que « l'inconscient, c'est que l'homme soit habité par le signifiant. »⁶⁷ Cette approche est intéressante pour notre analyse en ce que, pour reprendre les termes d'Alfred Zenoni, « Lacan développe en même temps les questions qui touchent le rapport signifiant/signifié ou le rapport langage/réalité. »⁶⁸ Ces problématiques animent justement notre étude. Ainsi, dans l'extrait analysé, le glissement qui s'observe entre le terme « or » et « mort » ne semble passer que par l'image graphique et acoustique que ces mots possèdent dans l'esprit de la narratrice, et non pas par une vague similitude que celle-ci aurait établi entre leurs signifiés. On est donc face à un remplacement arbitraire qui rappelle la métaphore au sens lacanien, à savoir le fonctionnement par substitution de la

⁶⁶ LACAN Jacques, « Le séminaire sur "La Lettre volée" », *art. cit.*, p. 19.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 46.

⁶⁸ ZENONI Alfred, « Métaphore et métonymie dans la théorie de Lacan », dans *Cahiers internationaux du symbolisme*, n° 31-32, 1976, p. 187.

chaîne symbolique et qui révèle la « fausse conception du langage comme reflet de la réalité. »⁶⁹

À d'autres occasions, la volonté de s'excepter de la réalité tangible est exprimée explicitement, notamment lorsque la narratrice aborde la façon dont elle tâche d'échapper à son lien avec la mère, synonyme d'aliénation : « [j]e me révolte à ma manière : étouffée, muette, attentive, hypocrite, détachant de la réalité, de la soi-disant réalité, des bouts d'images mis en mots, en sons, dont je tapisse mes parois internes. » (ICS ; 221) Cette affirmation témoigne bien d'une remise en doute de la réalité telle qu'elle est définie conventionnellement. En effet, en la qualifiant de « soi-disant réalité », la narratrice met en doute le statut de la réalité. De plus, en déclarant sélectionner et associer entre eux des fragments d'images issues de cette prétendue réalité afin d'en revêtir ses « parois internes », c'est-à-dire son intériorité, elle affirme le poids de la subjectivité que sous-tend l'appréhension de la réalité. Par ailleurs, ce travail d'association passe par une mise en mots et en sons. La relation que suscite ici la narratrice entre mots et images illustre parfaitement le rapport entre symbolique et imaginaire qu'établit Lacan : à chaque image perçue est substitué un mot et/ou un son. Cependant, il ne s'agit que de « bouts d'images », ce qui témoigne une nouvelle fois d'un point de manque dans la saisie de ces images par le langage.

Finalement, l'énonciation conteste l'idée d'une réalité univoque et rend compte, via l'évocation d'une multiplicité d'images subjectives telles que les souvenirs, rêves et réminiscences, que la réalité est une perception qui passe par le filtre de l'imaginaire du sujet. Dès lors, elle ne peut être représentée sans tenir compte de la subjectivité qui lui est intrinsèque.

1.2.2. Un nouveau régime de l'image

Les romans de Dominique Rolin mettent en place, via l'usage d'images virtuelles (par oppositions aux images dites actuelles au sens de Deleuze et qui s'ancrent dans la réalité tangible), des scénarios fantasmatiques qui utilisent subversivement la référence au corps, aux sens et à la réalité matérielle de telle sorte qu'ils suscitent équivoque et mystère. Cette technique permet de déjouer l'opposition entre réalité extérieure et intériorité en mettant notamment en scène des sensations affranchies de leur lien à la réalité tangible.

⁶⁹ *Ibid.*

L'importance du recours à l'imaginaire ainsi que la prise de distance avec le monde sensible témoignent d'une nouvelle façon de décrire la réalité. Ce renouvellement dans la pratique d'écriture de l'autrice coïncide avec le développement d'un nouveau paradigme de représentation cinématographique qui se dessine au milieu du XXe siècle. Dans son ouvrage *L'image-temps*⁷⁰, Gilles Deleuze relève en effet le passage à une nouvelle forme de réalisme. Il affirme que ce changement de régime s'est opéré dans les années 1960 et se marque par l'adoption d'un « nouveau mode de récit »⁷¹ qui affecte la fiction et la façon de représenter la réalité. S'il applique ses théories au cinéma, celles-ci sont parfaitement transposables à notre corpus, notamment au vu de l'influence que les techniques modernes de captation de l'image telles que l'appareil photo ou la caméra ont sur la façon de voir et de représenter le monde en littérature.

Sans prôner un rejet total de la réalité référentielle, le « néo-réalisme » décrit par Deleuze implique plutôt l'établissement, l'intrigue et cette réalité, d'un « rapport onirique, par l'intermédiaire des organes et des sens affranchis. »⁷² Ce nouveau mouvement se caractérise notamment par une représentation basée sur « l'image-temps », c'est-à-dire un type d'image virtuelle qui permet de prendre le contrepied de l'image-mouvement, et donc du réalisme traditionnel. De ce fait, « si virtuel s'oppose à actuel, il ne s'oppose pas à réel, au contraire. »⁷³ Avec le néo-réalisme, on assiste plutôt à un renversement des images qui aboutit à une nouvelle façon de représenter la réalité. Selon Deleuze, le néo-réalisme s'actualise par une « montée de situations purement optiques [...] qui se distinguent essentiellement des situations sensori-motrices de l'image-action dans l'ancien réalisme »⁷⁴ Le philosophe fait ainsi la différence entre les récits dont le déroulement se basait sur une intrigue avançant chronologiquement au travers des diverses actions et mouvements des personnages, typique du réalisme traditionnel, et ceux qui, à l'instar des romans de Dominique Rolin, abolissent ces « images-action » et établissent un nouveau régime de l'image qui échappe au temps et se caractérise par sa virtualité. Deleuze attribue à ce type de représentation le nom de « régime cristallin »⁷⁵ en ce que les récits s'y rattachant

⁷⁰ DELEUZE Gilles, *Cinéma.2, L'image-temps*, op. cit.

⁷¹ *Ibid.*, p. 196.

⁷² *Ibid.*, p. 11.

⁷³ *Ibid.*, p. 59.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 165.

décrivent des « images subjectives, souvenirs d'enfance, rêves ou fantasmes auditifs et visuels, où le personnage n'agit pas sans se voir agir. »⁷⁶

Ce renversement des identifications qui fait que le personnage devient observateur à son tour est bien une mécanique repérable dans notre corpus. En effet, les trois livres mettent en scène une narratrice qui se raconte en train d'écrire ses romans, et qui pour cela se place en position d'observatrice d'elle-même en mettant par écrit les pensées qui la traversent. On assiste alors au surgissement d'un nouveau niveau de représentation de la réalité qui est permis par le dédoublement de l'énonciation, ce qui a pour effet d'accorder une plus grande place à la subjectivité dans l'écriture réaliste. Cette narration cristalline fait ainsi surgir un nouveau pan de réalité « que l'imaginaire ou le mental *créent* par la parole et la vision. »⁷⁷ Autrement dit, depuis le premier plan de l'énonciation qui rend compte d'une narratrice en train d'écrire, s'origine une scène fantasmatique, d'où se déploient une multiplicité d'images subjectives et virtuelles, et qui rend compte de la réalité psychique de la narratrice.

1.3. Fantasme comme moteur de la représentation de soi

Au vu de l'absence d'intrigue, de la primauté des images issues de l'intériorité et de la position d'observateur de soi-même adoptée par la narratrice, on assiste en effet à une mise en crise des techniques de représentation traditionnelles. Ce renouveau entre en correspondance avec le « néo-réalisme » tel que décrit par Deleuze : non seulement le principe de désidentification se révèle dans le refus de l'identification à l'Autre et à l'image du corps, mais il intervient aussi dans le retravail des codes du réalisme dont témoigne le travail d'écriture de Dominique Rolin. L'autrice intègre les conventions d'écriture réaliste à son œuvre tout en les subvertissant. C'est le cas par exemple dans la manière dont elle traite les perceptions sensorielles. Au lieu de rejeter tout recours aux sens, elle s'en sert de manière détournée pour révéler l'intériorité du sujet. « Si elle est douée de cinq sens comme n'importe qui, elle s'est arrangée pour en faire un rêve éveillé permanent qui ne cesse de la porter en avant d'elle-même depuis l'adolescence »⁷⁸ affirme Franz de Haes à ce sujet. Rapprochant les sens de la dimension onirique, il signifie par-là que Dominique Rolin y a recours de manière à servir l'exploration du moi profond. La distanciation par rapport à la

⁷⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁸ *Le Dictionnaire. Littérature française contemporaine*, Paris, Éditions François Bourin, 1988, p. 379.

réalité matérielle laisse ainsi place au déploiement d'images fantasmatiques, qui, sans être exemptes de référence aux sens, en font usage sous une forme plus intériorisée. La narratrice dira d'ailleurs : « Est-ce que je rêve ? Pas du tout. À moins que le rêve ne soit le porteur essentiel de nos sens. » (FI ; 127) En outre, en servant de support aux réminiscences et images rêvées, cette subversion des sens met en avant plan l'imaginaire au sens lacanien et la subjectivité qui sous-tend l'appréhension de la réalité.

Les mécanismes de subversion mis en place par l'écriture provoquent une prise de distance avec la réalité physique et les perceptions de l'instant présent, mais permettent ainsi de mettre en évidence la réalité psychique du sujet, et notamment les affects fantasmatiques qui lui sont propres. En effet, les récits de souvenirs et de rêves mettent non seulement en avant leur caractère fictionnel et subjectif, mais révèlent également le point de manque qui anime le mouvement fantasmatique. En effet, le fantasme est une manière pour le sujet de « forger des représentations de l'ordre de l'intime (par opposition aux représentations qui relèvent de l'expérience du monde sensible) »⁷⁹ affirme Alice Richir. Les multiples images langagières qui structurent les romans agissent dès lors comme des traces du for intérieur du sujet.

⁷⁹ RICHIR Alice, *Écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel. Diffraction littéraire de l'identité*, op. cit., p. 113.

2. Saisir l'infini du sujet par le biais d'une écriture réflexive

Répondant à la notion de narration cristalline telle que définie par Deleuze, les récits de Dominique Rolin sont centrés sur l'évocation d'images subjectives qui visent à représenter l'intériorité d'une narratrice qui se présente en train d'écrire. La référence à la pratique même de l'écriture est un autre point essentiel qui attire l'attention sur la manière dont sont construits les romans. En effet, les mécanismes qui régissent leur structuration reflètent les caractéristiques mises en évidence par Lacan dans ses théories sur le langage et l'inconscient. De ce fait, la référence que fait l'instance narrative sur la manière dont elle façonne l'énonciation est révélatrice du mouvement fantasmatique qui anime sa démarche. Ainsi, ce chapitre démontrera comment la structure et les caractéristiques formelles des romans permettent de représenter le moi profond de la narratrice et répondent à sa volonté d'exploration de soi via une écriture du fantasme qui déjoue le manque inhérent au sujet.

2.1. Répétition et ressassement

La répétition est l'un des éléments caractéristiques de l'écriture de Dominique Rolin. Dans *L'infini chez soi*, la narratrice revendique d'ailleurs son « droit absolu à la répétition. » (ICS ; 35) Ce principe se retrouve dans tous les ouvrages de l'autrice et concerne autant le contenu des souvenirs évoqués que la syntaxe, avec notamment un usage répété de syntagmes dans un seul paragraphe. Les thèmes abordés illustrent aussi cette tendance à la redondance. Par exemple, le thème de la famille parcourt l'ensemble de l'œuvre de la romancière. Ce principe de répétition est encore plus manifeste dans les romans de la troisième phase d'écriture de l'écrivaine. La réduction de l'intrigue et l'absence d'ordre chronologique sont des composantes qui en facilitent en effet le déploiement dans la narration. L'écriture fragmentaire que ces dernières instiguent crée une mosaïque d'images et de souvenirs vers lesquels l'énonciation peut revenir à tout moment. On trouve ainsi à diverses reprises des références à la fin de vie et aux dernières paroles d'Esther, à la statue du christ volé par Jean ou encore à des critiques subies par Dominique Rolin pour cette même tendance à la répétition.

Du fait de l'avancement des romans par jeux d'analogies et d'association entre ces différents fragments, la structuration des ouvrages s'apparente à celle de l'univers intérieur de la narratrice-personnage. Dans ce même ordre d'idée, l'analyse permettra de rapprocher le mécanisme de répétition à l'activité de ressassement du sujet. Enfin, nous verrons

comment, loin de susciter l'ennui, ce principe recherché par Dominique Rolin constitue, pour reprendre les termes de Franz de Haes, « le blason-même de l'invention. »⁸⁰

2.1.1. Motif de la répétition (énonciation)

Le motif de la répétition, omniprésent au sein-même de l'énonciation, s'actualise avant tout via la redondance de certains mots ou phrases. Dans un même paragraphe, on retrouve donc de multiples occurrences d'un même syntagme, qui acquiert généralement un rôle structurant. Ainsi, au sujet d'Esther que la narratrice se sent obligée de « pousser au cul », les mots « Il faut » et « Vivre » sont employés de manière à cadencer le texte :

C'est qu'il faut vivre ! Il faut, il faut, il faut, fait son cœur. Il faut. Deux mots répugnants reçus en héritage à ma naissance, je les porte en moi depuis. Maintenant il faut que je les transmette sans pour autant parvenir à m'en débarrasser. [...] Enfin elle se lève [...] Vivre : Jean sera là dans deux heures, dans une heure, ah ! le voilà qu'il sonne. Vivre : faire un copieux petit-déjeuner car le trajet jusqu'à Fontainebleau sera long. [...] Vivre : jeter un dernier coup d'œil à sa chambre de jeune fille en sachant qu'on ne reviendra jamais ici autrement qu'en visiteuse. [...] Vivre : machination criminelle. Esther s'abat en sanglotant contre Mamine dans l'entrée. [...] Vivre : un rêve porteur emmène les nouveaux époux jusqu'à la gare de Lyon d'où le train d'ébranle. Installés côtés à côte, ils voient filer le paysage verdoyant. Une convention de silence déjà les unit. (ICS ; 175-176)

Cet extrait démontre comment la répétition est mise au service du rythme et de la structuration de la narration. D'abord, les diverses mentions de « il faut » sont assimilées aux pulsations cardiaques et incitent à l'empressement. Ensuite, le fait que la narratrice emploie également la locution « il faut » rappelle le lien aliénant entre la mère et la fille, de même que le rapport de réciprocité établi entre elles grâce à la pratique d'écriture. En tant que narratrice, Dominique Rolin a engendré sa mère par l'écriture et peut donc à son tour lui transmettre et imposer ce signifiant. Cette subversion des rapports est possible grâce à l'entremêlement des temps que permet l'écriture. Enfin, la répétition du mot « vivre » permet de signifier un déplacement à la fois spatial et temporel. En effet, le verbe rythme l'évocation des différentes images-instants. La répétition contrebalance ainsi l'agencement paratactique des phrases en mettant en évidence le lien qu'elles entretiennent entre elles.

⁸⁰ DE HAES Franz, *Les pas de la voyageuse : Dominique Rolin. Essai, op. cit.*, p. 9.

On comprend alors qu'il s'agit de faits qui se succèdent tels des flashes, des instantanés qui ne nous donnent pas à voir le mouvement.

À plusieurs reprises, les commentaires métadiscursifs de la narratrice montrent que ces répétitions sont souhaitées. Ainsi, dans *L'infini chez soi*, après avoir prêté une seconde fois les paroles « Je suis ta mère. » à Jim, la narratrice déclare : « Je sais : j'ai plusieurs fois écrit cela. Monsieur et Madame Déjàlu ont beau protester, ils n'empêcheront pas la maniaquerie de mon obsession. » (ICS ; 224) Cette affirmation métadiscursive est une réponse que Dominique Rolin apporte à ses détracteurs. Les surnommant « M. et Mme Déjàlu » ou « M. et Mme Tuterépètes » (GDM ; 60) et évoquant leurs critiques à différents moments des romans, la narratrice se joue d'eux et revendique son droit à la répétition. Les répétitions sont en effet révélatrices de ce que la narratrice qualifie elle-même d'obsessions, c'est-à-dire ces « idée[s], image[s], sensation[s] qui s'impose[nt] à l'esprit de façon répétée, incoercible et pénible. »⁸¹ De plus, la plupart des images relatées de manière récurrente par la narratrice sont ces images virtuelles, rêves et réminiscences mis en évidence au chapitre précédent. On constate dès lors que la répétition a partie liée avec le psychisme et qu'elle permet à l'écriture de mettre en évidence l'activité de ressassement propre à la narratrice.

2.1.2. Ressassements comme révélateurs de l'activité fantasmatique

Chez Dominique Rolin, la répétition affecte des mots ou des phrases, ou encore des images qui agissent comme des leitmotifs. De manière générale, les motifs récurrents qui traversent les textes sont des références à la famille, à l'engendrement ou encore au « pays natal »⁸² de l'autrice, à savoir la Belgique. Ils constituent généralement la toile de fond des épisodes relatés plusieurs fois et rendent compte des obsessions de la narratrice. En guise d'illustration, la référence à l'accident et à la mort de Xavier s'impose par trois fois dans la narration de *L'infini chez soi*. Dans *Le gâteau des morts*, le neveu de la narratrice surgit de nouveau, s'apparentant alors à une vision spectrale. « Au lieu de lutter contre l'obsession, je lui ai permis de m'envahir à la façon d'une riche marée montante » (GMD ; 90) explique la narratrice, justifiant ainsi sa tendance à la répétition par la mise en avant des idées fixes issues de son for intérieur. Dès lors, le poids du souvenir de ce « matin de l'hiver 1977 » (ICS ; 114) est signifié grâce à une énonciation itérative.

⁸¹ OBSESSION : Définition de OBSESSION, [En ligne], <<https://www.cnrtl.fr/definition/obsession>>, (Consulté le 5 août 2021).

⁸² ANTOINE Jean, Dominique Rolin, *l'infini chez soi*, op. cit.

Cette tendance au ressassement dont témoignent les ouvrages est encore plus remarquable lorsqu'on s'attarde sur la figure maternelle et ce qu'elle sous-tend au niveau symbolique. Outre les parallèles entre mère et fille déjà relevés plus haut, les références de la narratrice à sa mère sont omniprésentes. Dans chaque roman est relaté l'épisode de la chute et de la mort d'Esther, ainsi que les dernières paroles adressées à sa fille. De plus, les réflexions sur le terme « maman » sont abondantes. Dans *Le futur immédiat*, la narratrice l'associe d'ailleurs à une « obsession originelle inavouable. » (FI ; 135) Par conséquent, l'omniprésence de la figure maternelle dans la narration renverrait non seulement au lien de filiation, mais aussi à la question de l'origine. Cette théorie d'un ressassement portant sur l'origine est confortée par l'omniprésence du thème de l'engendrement. De plus, la récurrence des souvenirs se déroulant à « la forêt de Soignes », (ICS ; 35) lieu emblématique de l'enfance de Dominique Rolin ainsi que les nombreuses occurrences de l'appellation « pays natal » (GDM ; 143) témoignent également de l'importance pour la narratrice du lieu de naissance, et donc de l'origine. Dès lors, les répétitions sont révélatrices d'une activité fantasmatique qui tend vers la quête de l'origine de soi.

Cette quête originelle qui transparait derrière le mécanisme de répétition fait écho à la notion de signifiant premier. Essentiellement manquant, ce signifiant originaire – ou « petit *a* »⁸³ pour reprendre la terminologie de Lacan – est une part du réel qui échappe au sujet car impossible à dire. En effet, le réel est situé en dehors de la chaîne signifiante et demeure donc inaccessible pour un sujet inscrit dans l'ordre symbolique. Ce manque structural active un désir à l'origine du ressassement. En effet, « à l'horizon de toute satisfaction pulsionnelle, se profile la répétition d'un état antérieur, répétition qui est recherche d'un impossible ignoré comme tel. »⁸⁴ La redondance reprochée aux textes de Dominique Rolin reflète donc une tentative de parvenir à cet impossible à dire via ce que Lacan nomme « l'automatisme de répétition. »⁸⁵ En d'autres termes, étant donné que l'inconscient est structuré comme le langage et « se présente toujours à nous comme une articulation indéfiniment répétée »⁸⁶, user de la répétition dans l'énonciation est une manière pour la narratrice de manifester ses désirs refoulés. La nécessité du ressassement s'explique donc par cette quête de l'origine qui fait buter la représentation contre un réel

⁸³ LACAN Jacques, *Le séminaire livre VI. Le désir et son interprétation*, La Martinière, 2013, (Le champ freudien).

⁸⁴ JODEAU-BELLE Isabelle et OTTAVI Laurent (éd.), *Les fondamentaux de la psychanalyse lacanienne. Repères épistémologiques, conceptuels et cliniques*, op. cit., p. 222.

⁸⁵ LACAN Jacques, « Le séminaire sur "La Lettre volée" », art. cit., p. 19.

⁸⁶ LACAN Jacques, *Le séminaire livre VI. Le désir et son interprétation*, op. cit., p. 466.

indicible et relance sans cesse la chaîne signifiante. Ainsi, la narratrice dira : « Laissez-moi retourner à mes images de *maison*, suggérées des milliers de fois sans doute, et pourtant insuffisamment explorées jusqu'ici » (GDM ; 172), témoignant par-là des limites de la représentation. Elle aura beau évoquer les mêmes motifs à plusieurs reprises, révélant par la même occasion ses fantasmes obsessionnels, jamais elle ne parviendra à cerner son objet car celui-ci lui échappera sans cesse. La *maison* a beau être un signifiant que l'on peut rapprocher de la question de l'enfance et de l'origine en ce qu'il connote les notions de foyer, de famille, et renvoie souvent à la maison d'enfance de Dominique Rolin, l'activité de ressassement ne fait que combler illusoirement, le vide laissé par l'objet *a* manquant. En effet, c'est l'absence de cet objet *a* qui conditionne le déploiement du fantasme en ce que celui-ci vise à satisfaire un désir inhérent au sujet de manière imaginaire. Dès lors, on peut en conclure que « le scénario fantasmatique constitue une tentative du sujet de contourner son incapacité à dire un réel qui lui échappe. »⁸⁷ En d'autres termes, écrire le fantasme est une manière pour la narratrice de dire de manière détournée l'impossible à dire.

2.1.3. La répétition comme vecteur de déplacement et de renouvellement

L'intérêt d'user de répétitions dans l'énonciation se situe dans le fait que ce principe permet de refléter la structure de l'inconscient tout en mettant en avant les obsessions et fantasmes que sous-tend le manque originaire chez le sujet. Il est cependant légitime de se demander si le caractère répétitif des livres de Dominique Rolin n'entrave pas sa capacité de création et ne serait pas vecteur d'ennui. « Vous ne trouvez pas qu'elle exagère avec ses éternels fantasmes ? Elle est incapable de se renouveler [...] toujours le même disque éraillé » (GDM ; 143), reprochent en effet certains. Cette critique relayée dans *Le gâteau des morts* traduit à la fois la conscience de la narratrice de sa tendance à la répétition, mais aussi une forme d'ironie au vu de la tournure que prend la critique : « Son narcissisme à la con est lassant, limité mon cher. Simagrée de faux intellect, ma chère, nous avons eu raison de déplorer son indifférence aux grrrrands prrrroblèmes de l'époque. » (GDM ; 143) Les paroles prêtées ici à une voix inconnue sonnent de manière arrogante et hautaine grâce à l'utilisation du néologisme, des termes tels que « simagrée » ou « ma chère ». De cette

⁸⁷ RICHIR Alice, *Écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel. Diffraction littéraire de l'identité*, op. cit., p. 88.

façon, l'énonciation discrédite la critique et s'oppose à l'idée selon laquelle le contenu des textes serait lassant.

Pour la narratrice, aborder les mêmes épisodes de manière répétée n'équivaut pas à redire mot pour mot la même chose. Par un travail de métaphore, elle dit d'ailleurs des mots qu'ils constituent « un peuple incessamment voué à la maternité [...] capable de provoquer des millions d'actes répétitifs toujours dissemblables » (ICS ; 217). Répéter ne signifie donc pas dire à l'identique et le « matériau soi-disant usé » que constitue l'univers intérieur de Dominique Rolin peut retrouver une « jeunesse renouvelée » grâce à « la parole écrite » de la narratrice (ICS ; 85), notamment grâce aux déplacements de sens permis par l'écriture. C'est en tout cas ce que confirme Christophe Meurée dans son article qui traite des mécanismes de répétition et de simultanéité : « L'écriture des fragments n'est pas une écriture pauvre. Tout au contraire, [...] elle entreprend un gigantesque travail de collage, de superpositions, où la même chose est répétée, variée, reprise avec d'infimes déplacements. »⁸⁸ Ces déplacements peuvent être une nouvelle fois reliés au fonctionnement de l'inconscient, notamment à l'automatisme de répétition théorisé par Lacan. En effet, le signifiant originaire étant inaccessible, le sujet va essayer de contourner cette indicibilité au travers d'images fantasmatiques qui agissent comme leurre. Elles se substituent ainsi au signifiant premier sans pour autant lui être équivalentes. Ce remplacement suscite donc un déplacement du sens qui est le propre de la logique métonymique. De la même manière que la chaîne signifiante fonctionne par métonymie, le principe de répétition opère par des déplacements et variations qui permettent d'ouvrir la signification et de donner un nouvel angle de vue sur le même événement.

De ce fait, loin de produire un ennui, la répétition est vectrice d'invention et de renouvellement au sein de l'énonciation. De plus, le mécanisme en lui-même est signifiant en ce qu'il reflète le principe métonymique qui régit la chaîne signifiante et a un rôle structurant pour l'inconscient.

2.2. Simultanéité et futur immédiat : vers une abolition du temps ?

L'étude des principes subversifs qui régissent l'écriture autofictionnelle de *L'infini chez soi* et du *Gâteau des morts* a mis en avant la problématique temporelle qui empêche

⁸⁸ MEUREE Christophe, « Simultanéité, répétition, temps de l'instant. Du geste herméneutique chez Duras, Woolf et Koltès », dans *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 210.

de considérer ces textes comme des autobiographies au sens classique du terme : le premier roman est une rétrospection imaginée se centrant sur la rencontre des parents de Dominique Rolin, tandis que le deuxième est une anticipation de l'autrice sur sa propre mort. Quant au *Futur immédiat*, tant le titre que la structuration de l'ouvrage témoignent de l'importance de temporalité et interrogent le lien que celle-ci entretient avec la quête identitaire de la narratrice.

« Dès le début des années 1960, l'écriture de Dominique Rolin témoigne de la relativité de l'espace et de l'imbrication des temps »⁸⁹ remarque Frans de Haes dans son essai sur la romancière. De fait, on observe dans les textes postérieurs à cette période un entremêlement des temps : des faits ayant eu lieu à différents moments sont juxtaposés dans la narration, ce qui produit un effet de simultanéité qui attire l'attention sur le traitement de la temporalité. Outre cette perturbation qui donne une apparence de contemporanéité à des événements présents, passés et futurs, on retrouve dans les romans le motif d'un temps aliénant que la narratrice désigne comme son ennemi et dont elle cherche à se libérer : « Le Temps m'a capturée, le Temps me veut, le Temps me traque, [...] Assez, Temps, je ne te laisserai pas faire. Terminer mon livre, et je t'aurai exterminé. » (FI ; 109 – 110) Il s'agit donc ici de comprendre comment la temporalité est traitée dans le corpus afin de contrecarrer ce rapport aliénant.

2.2.1. Omniprésence du temps présent et instant de la narration

Depuis *Le for intérieur* (1969), Dominique Rolin sort des carcans narratifs traditionnels en renonçant à la chronologie pour se concentrer sur l'instant de la narration. Dans l'entreprise autobiographique, l'autrice travaille sa mémoire au présent : peu importe le moment où les événements sont survenus dans sa vie, tous les souvenirs qu'elle évoque sont ramenés au temps de l'écriture. Cela est d'autant plus marqué dans *Le futur immédiat* que la narratrice y fait le récit de la rédaction de son roman. Tout au long de cet ouvrage, les mentions répétées de « aujourd'hui » et de « j'ai fait ma page » (FI ; 19), en référence à la routine d'écriture de l'autrice qui s'oblige à écrire au moins une page par jour, rendent bien compte de cette énonciation qui s'élabore au moment même. Elles donnent l'impression d'un éternel présent.

⁸⁹ DE HAES FRANZ, *Les pas de la voyageuse : Dominique Rolin. Essai, op. cit.*, p. 241.

Le passage, ci-dessous, également tiré du *Futur immédiat*, témoigne lui aussi de la coïncidence entre le geste d'écriture et l'évocation d'images mentales :

Sieste du dimanche après-midi. [...] Rêve : un village de haute montagne habité par une seule famille bavardant en paix au milieu d'un chemin en pente raide. Soudain surgit du sommet une fille juchée sur une puissante motocyclette. [...] J'aurais mieux fait de ne pas citer ce rêve idiot tournant à vide. Tant pis. Je le garde, laissons-lui le temps de se faire une vraie place. (FI ; 42-43)

L'alliance de la narration du rêve et du commentaire métadiscursif qui s'ensuit donne bien l'impression de lire des pensées qui s'élaborent au moment-même de l'énonciation. Certes, il s'agit du récit d'un rêve, mais au vu du commentaire métadiscursif, la narratrice paraît bien l'évoquer au moment où le souvenir de ce rêve resurgit dans son esprit. Le fait qu'elle exprime son regret d'avoir mis ce rêve par écrit témoigne indéniablement de l'instant de la narration.

2.2.2. Instants et futurs immédiats

Dans le troisième ouvrage de notre corpus, la narratrice fait le récit de la rédaction de son roman. Elle confronte directement le lecteur à l'instant de la narration ainsi qu'aux pensées et visions qui s'imposent à elle au moment de l'écriture. Via l'usage répété de la locution « futurs immédiats » qui structure le roman éponyme, elle incite à s'interroger sur le rapport entre ces images virtuelles et le traitement de la temporalité.

À première vue, utiliser le mot « futur » pour titrer un roman dont la narration se centre sur le moment présent de l'écriture peut sembler paradoxal. De même, le choix de qualifier de « futurs immédiats » des visions qui semblent essentiellement provenir du passé de la narratrice peut être difficile à comprendre. Néanmoins, l'adjonction de « immédiat » opère une modification qui ouvre le sens de cette locution. En effet, selon le TLFi, cet adjectif désigne quelque chose « qui ne comporte pas d'intervalle dans le temps, dans l'espace ou dans la hiérarchie, précédant ou suivant sans intermédiaire, aussitôt avant ou aussitôt après. »⁹⁰ Le futur immédiat désignerait donc le moment qui survient juste après le présent, sans intervalle de temps entre les deux. C'est un futur qui se produit immédiatement, de façon quasiment simultanée avec le temps présent puisque rien ne

⁹⁰ IMMÉDIAT : Définition de IMMÉDIAT, [En ligne], <<https://cnrtl.fr/definition/imm%C3%A9diat>>, (Consulté le 7 août 2021).

sépare les deux temps. Le futur immédiat est donc un instant futur qui ne se laisse pas appréhender en ce qu'il devient présent en l'espace d'un instant.

Ce caractère insaisissable, qui rappelle l'indicibilité du signifiant originaire, objet *a*, se retrouve dans l'explication que la narratrice donne de ces visions qui s'imposent à elle : « [C]omment définir ce que j'entends, moi, par futur immédiat ? J'imagine que ce dieu nommé Temps nous en jette à la figure, seconde après seconde, avec l'insolence d'un maître primordial. » (FI ; 15) Dans cette simple phrase, on constate l'importance de la place accordée à la temporalité. En effet, le temps est personnifié, voire-même divinisé par la narratrice qui le dote même d'une majuscule. Placé en position de supériorité par rapport au *je* via son assimilation à un « maître », le temps apparaît comme aliénant pour le sujet. De plus, ce qualificatif renvoie à la question de du signifiant premier : le Temps personnifié est décrit ici comme un « maître primordial », c'est-à-dire premier, à l'origine, qui soumet de multiples futurs immédiats à un *je* qui ne semble pas pouvoir s'en saisir. En effet, le passage du temps, signifié par la mention « seconde après seconde », laisse entendre que les futurs immédiats sont des instants qui se succèdent sur un laps de temps très court et sont difficilement appréhendables. Ainsi, les futurs immédiats peuvent être compris comme des fulgurances, de courts instants dont la succession permet d'illustrer le passage du temps, mais qui en tant que tels sont insaisissables car caractérisés par leur fugacité, leur présence qui déjà se fait déjà absence.

Insaisissables à première vue, jaillis en direct du fond de ma tête sans qu'il soit possible de les prévoir. Mais il faut faire vite : ils s'éteignent presque aussitôt pour me faire mal ou m'humilier. Aucun d'entre eux n'a le pouvoir de se fixer, fût-ce en éclair, dans un compartiment de ma mémoire. [...] Ils ne permettent même pas de garder d'eux quelques instantanés magiques, cela me calmerait, cela me réconcilierait avec mon Je, cela signifierait que je ne suis pas tout à fait indigne d'eux. (FI ; 65)

On retrouve dans cet extrait l'idée d'incomplétude du *je* et ce désir d'y répondre en accédant à ces fulgurances issues de l'origine mais qui refusent de se fixer dans la mémoire. La fugacité de l'instant révèle l'impossible unicité du moi. Pourtant, tout en ne niant pas le temps qui passe et le morcellement du *moi*, la narratrice démontre sa volonté de lutter contre cette emprise en prenant le contrôle sur ces instants qui se succèdent. En effet, futurs immédiats ne sont seulement insaisissables qu'« à première vue », ce qui laisse entendre qu'il existe peut-être un moyen de les appréhender en trouvant une façon de se libérer de l'emprise du temps. Par exemple, illustrant sa volonté d'échapper à la domination du temps

sur elle-même, elle dira : « Jim, ne crains rien, je me surveille, je me contrôle seconde après seconde, crois-moi, nous ne serons pas déçus, me voici uniquement *moi* pour un centième de seconde encore – et c’est beaucoup, tu le sais ! » (FI ; 37) À d’autres occasions, elle agit même sur le temps au travers de son geste d’écriture : « voilà, passons, passons. » (FI ; 27) écrit-elle à la fin d’un chapitre, comme pour reprendre le contrôle sur ce temps qui s’égrène. Le travail de la langue paraît donc être une manière de reprendre la main sur le temps, ce qui n’est pas étonnant si on considère que, selon Lacan, la fonction du temps est un autre moment « où le symbolique et le réel se conjoignent »⁹¹ : le réel est inaccessible, indicible, mais la structuration de l’ordre symbolique permet de se rapprocher de ce temps originel.

2.2.3. Fixer l’instant dans le temps de l’écriture : importance de la simultanéité

Dans *Le futur immédiat*, la narratrice désigne le Temps comme son ennemi. Qu’il apparaisse de façon personnifiée où se retrouve dans des ressassements par rapport à la vieillesse ou la mort, ce temps « sans pitié » (FI ; 19) est présenté comme un des facteurs de l’aliénation du sujet que la narration cherche à abolir. Luttant contre le temps, la narratrice refuse son avancée chronologique et cherche à le réduire à des « futurs immédiats » qui apparaissent à l’instant présent de l’écriture. En effet, si l’identité est liée à une « requête de permanence dans le temps »⁹², l’écoulement du temps implique un morcellement du moi, une diffraction du sujet qui devient un autre *moi* à chaque instant qui passe. La narratrice souhaite contrer « l’implacable horizontalité du Temps majuscule » (FI ; 81), c’est-à-dire son avancée linéaire, son passage inexorable. Pour cela, elle inscrit sa narration au présent et ramène tous les éléments de son passé à l’instant de la narration. C’est la pratique-même d’une écriture autoréférentielle et consciente d’elle-même qui permet de lutter contre l’emprise temporelle sur le sujet.

Dans son ouvrage questionnant la fiction et la notion de représentation, Jean-Marie Schaeffer met notamment en avant la « croyance proustienne selon laquelle l’œuvre d’art abolit le temps. »⁹³ La façon dont Dominique Rolin renverse les codes de l’écriture littéraire pour se jouer du réalisme et de la temporalité peut être rapprochée de cette conception. Frans de Haes établit d’ailleurs lui aussi un parallèle entre la manière dont l’auteur

⁹¹ LACAN Jacques, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *art. cit.*, p. 193.

⁹² RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 176.

⁹³ SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 203.

manipule la langue et le traitement qu'elle fait de la temporalité : « Dominique Rolin est un vrai sculpteur du temps : elle aime le modeler, l'étirer, le condenser, le renverser, comme la matière même du langage et du corps. »⁹⁴ Ce modelage du temps lui permet d'anéantir les frontières temporelles entre présent, passé et avenir, de même que les frontières spatiales. En effet, les futurs immédiats semblent « transporter » la narratrice d'un lieu à l'autre dans une quasi-simultanéité : « À la seconde même où je commence à en jouir avec ennui [...], me voilà transportée par un nouveau futur immédiat [...] jusqu'au bord de la Seine, face au Louvre. » (FI ; 56) peut-on lire par exemple sans que le déplacement spatial soit marqué par l'écriture. Le voyage semble s'être déroulé en un instant, sans qu'on ait pu capter le mouvement spatial ou le moindre écoulement du temps.

Dominique Rolin pratique une écriture de l'instant, du présent. En s'émancipant des codes de la représentation traditionnelle, cette écriture subversive permet au présent d'« assumer pleinement sa dimension de « présence simultanée de tous les temps » dans la nappe romanesque. »⁹⁵ C'est donc par l'effet de simultanéité initié par l'énonciation qu'elle vise à se saisir de l'instant, de l'insaisissable. Ainsi, l'alternance entre passé et présent, qui s'opère sans distinction, suscite une interruption de la chronologie linéaire et provoque un effet de simultanéité. Les images-souvenirs insérées dans le fil de la narration, que l'on peut qualifier de flash-backs survenant au moment même de la rédaction, constituent une manière « d'insérer le non-temps dans le temps »⁹⁶ : elles sont à l'origine de pauses qui suspendent le temps et donnent donc l'impression d'un éternel présent.

La tentative de la narratrice de se libérer de l'emprise du temps se révèle entre autres dans l'effet de simultanéité suscité par l'énonciation : en empêchant le temps de s'écouler, et en tâchant de créer une permanence du temps présent via des rapprochements formels et une écriture autoréférentielle, la narratrice cherche non seulement à se libérer de cette aliénation, mais répond également à sa volonté de se saisir de l'instant en le fixant dans un éternel présent. La référence au geste d'écriture est un des moyens employés pour faire fusionner le temps et les espaces et mettre sur le même pied les diverses temporalités, comme on peut le constater dans cet extrait :

Dès le 14 juin 1881 j'ai commencé d'attendre Dominique [...] J'inspecte le bureau de Jean. Je fouille les papiers dans son tiroir et je ne trouve aucun manuscrit. Et pourtant

⁹⁴ DE HAES FRANZ, *Les pas de la voyageuse : Dominique Rolin. Essai, op. cit.*, p. 227.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 162.

⁹⁶ DE HAES FRANZ, *Le Bonheur en projet. Hommage à Dominique Rolin, op. cit.*, p. 103.

je-m'en-fous ! Haut-le-corps : est-ce moi qui vient de dire ça ? Non. C'est sorti du fond du miroir de la coiffeuse et – simultanément – du fond de moi Dominique Rolin en train d'écrire ce qui précède. Le *là-bas* et le *ici* fusionnent. Va-t-il me falloir lutter contre ces deux-là ? ou collaborer au contraire ? Lutter-collaborer, ce n'est pas contradictoire. Et c'est on ne peut plus exaltant de s'abandonner à l'apparent paradoxe de tels actes... » (ICS ; 204)

De nouveau, la narration provoque ici une confusion entre le *je* d'Esther et celui de Dominique Rolin. Cette utilisation de la première personne pour référer à la fois à Esther de l'année 1881 et à Dominique Rolin en train d'écrire au temps présent est déjà une manière de relier les deux scènes en ramenant la figure d'Esther du côté de l'instant de la narration. De plus, l'usage de l'indicatif présent pour décrire les actions d'Esther donne une impression de contemporanéité entre le processus d'écriture de Dominique Rolin et la fouille opérée par sa mère dans le bureau de Jean. L'exclamation « Haut-le-cœur » est l'élément commun des deux scènes qui crée l'effet de simultanéité. Cependant, la jonction entre les deux temporalités se marque typographiquement avec l'usage des quadratins qui entourent justement l'adverbe « simultanément », ce qui attire donc l'attention sur le caractère construit de l'écriture. Enfin, la fusion du passé d'Esther et du présent de l'écriture passe également par celle des lieux où se déroulent les deux scènes : « le *là-bas* et le *ici* fusionnent ». De cette manière, la narratrice cherche à déjouer les antinomies, les impossibilités temporelles en soumettant la temporalité à la volonté de son écriture.

L'effet de simultanéité est également produit par le recours à la répétition. En effet, le réemploi de certains marqueurs temporels donne l'impression d'un éternel recommencement, d'une situation qui se répète ou en tout cas n'évolue pas. Ainsi, les multiples « aujourd'hui » qui rythment l'écriture du *Futur immédiat* ne désignent a priori jamais le même jour. Toutefois, l'absence de marqueur de variation temporelle ne permet pas de comprendre qu'il s'agit de journées postérieures, à moins de s'attarder sur les indices de contenus comme l'évolution du chantier de l'immeuble en face de la fenêtre de la narratrice. Cela suscite cet effet de simultanéité et de non-écoulement du temps. De la même façon, la répétition de la tournure « j'ai fait ma page » ou du retentissement des carillons de l'église qui sonnent midi donnent l'impression d'un éternel présent : « L'église sur la place à côté frappe les douze coups de midi, je n'en reviens pas. J'ai fait ma page » (FI ; 19) ; « Il me paraît important de noter que je suis sur le point d'achever ma page d'aujourd'hui » (FI ; 23) ; « Est-il toujours midi ? Peut-être, qui sait ? [...] Bien sûr qu'il

est encore midi, mais un midi totalement différent, plus lourd et plus chaud. » (FI ; 25) ; « Oui, Jim, j'ai fait ma page » (FI ; 82) sont tout autant de mentions qui structurent le roman et donnent l'impression que le temps s'est suspendu. Or, mettre le temps sur pause permettrait donc de fixer l'instant et ainsi de s'en saisir. On peut dès lors constater que « [l]e double principe de simultanéité et de répétition narratives endigue cette fugacité en figeant l'instant qui se déploie sous la lumière que braquent vers lui les divers angles d'approche. »⁹⁷ En effet, si la répétition est vectrice d'invention et de renouvellement, c'est qu'elle permet à Dominique Rolin d'aborder une même réalité, un même instant sous ses divers aspects. Bien entendu, cette suspension du temps n'est qu'artificielle : on voit malgré tout une évolution dans le texte vu que celui-ci est en train de s'écrire. Cependant, ces différents angles d'approche, bien que répétés de multiples façons, ne permettent pas de tout dire sur cet instant qui demeure insaisissable. Ils le mettent en lumière mais ne semblent pas résoudre l'impossibilité de combler le manque qu'il implique. Par conséquent, « l'alliance de la simultanéité et de la répétition diffère à l'infini la sanction interprétative rassurante, révélant, au personnage comme au lecteur, la nécessaire présence d'un intransmissible ininterprétable dans le récit. »⁹⁸

Finalement, l'écriture est mise au service d'une libération de la narratrice par rapport à l'emprise qui lui est imposée par le temps. Grâce à la subversion des codes narratifs traditionnels, Dominique Rolin renverse en effet la pratique d'écriture réaliste et met en avant la performativité du langage. C'est un élément déterminant en ce que c'est « l'acte même d'écriture par lequel elle vainc le temps. »⁹⁹ On a donc une écriture autoréférentielle qui recourt à des mécanismes qui rejoignent le fonctionnement et la structuration de l'univers intérieur du sujet : la répétition, le déplacement ou la substitution sont en effet à la fois des principes qui régissent l'organisation des romans, mais également des mécanismes latents de l'inconscient du sujet. Dès lors, la langue littéraire cherche à représenter l'instant et l'insaisissable en tâchant de représenter les propres principes qui la régissent.

⁹⁷ PIRET Pierre (éd.), *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique : réponses littéraires aux nouveaux dispositifs représentatifs créés par les médias modernes*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 72.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ PYCHOWSKA Joanna, « Se dire au féminin ou la recherche du sens à travers les écritures du Moi (Dominique Rolin et Jacqueline Harpman) », dans *Synergies Pologne*, n° 6, 2009, (Université Pédagogique de Cracovie), p. 172.

Ce retour de l'écriture sur elle-même montre bien que la mise sur le même pied de toutes les temporalités ne signifie pas que l'écriture réduit à néant toute possibilité d'interprétation. Bien loin de figer l'action ou le sens, le travail de la simultanéité, de la répétition et de la substitution produit une dynamique s'apparentant à une boucle. Celle-ci va permettre de répondre à la volonté de quête identitaire et déjouer toutes les antinomies en trouvant une manière de représenter l'identité du sujet qui maintient l'ouverture du sens.

2.3. Circularité et condensation : saisir l'infini du sujet

Les effets de répétition et de simultanéité ouvrent la voie à un mouvement circulaire. Qu'il s'agisse du ressassement qui sous-entend que les pensées de la narratrice forment une boucle pour revenir sans cesse sur la même idée, révélant ainsi ses obsessions, ou que ce soit la simultanéité qui implique des va-et-vient ininterrompus entre éléments du passé et instant de la narration, la figure du cercle est omniprésente au sein de l'œuvre de Dominique Rolin. Ce mouvement permanent qui, paradoxalement, permet de fixer et saisir l'instant, permet d'ouvrir et de relancer sans cesse le sens. Dès lors, sans pour autant prétendre à la totalisation, la démarche d'écriture de Dominique Rolin vise, via un affranchissement des contraintes temporelles, à décrire un instant qui condense l'essence-même du sujet.

2.3.1. Une écriture qui parle d'elle-même (circularité)

La circularité se retrouve dans le mouvement-même de l'énonciation. En effet, caractérisée par sa réflexivité, l'écriture fait un retour sur elle-même. De Haes déclare d'ailleurs qu'il s'agit d'une « écriture présente à elle-même et explorant cette présence dans la saisie même de son acte. »¹⁰⁰ On a donc une écriture qui se fait performative au travers de sa propre mise en abyme. Mettant en évidence ses procédés narratifs, l'énonciation ne dissimule pas le caractère construit des textes, leur aspect fictionnel et la distance qu'ils instituent par rapport à la réalité référentielle. Cette autoréférentialité atteint son point culminant avec *Le futur immédiat* : roman dans le roman, cette œuvre est le récit d'elle-même en train d'être écrite. Cette mise en abyme par rapport à l'acte de raconter est à la fois une plongée dans l'intériorité de la narratrice et un mouvement circulaire qui semble ne pas connaître de limite.

La réflexivité de l'écriture est à l'image de la réflexivité caractéristique des fantasmes. En effet, la narratrice cherche à dire ses obsessions. Or, le mouvement énonciatif

¹⁰⁰ DE HAES FRANZ, *Les pas de la voyageuse : Dominique Rolin. Essai, op. cit.*, p. 80.

montre une écriture consciente d'elle-même : en utilisant les mécanismes de répétition et de simultanéité pour mettre en lumière des scénarios fantasmatiques, la narratrice sous-entend qu'elle est consciente de ceux-ci. Toutefois, à l'instar du rêve que l'on raconte à quelqu'un, produire un énoncé sur un fantasme ne signifie pas qu'on parvient à en saisir tous les tenants et aboutissants :

à partir du moment où le sujet raconte son rêve à quelqu'un d'autre, la forme même de l'énonciation sous laquelle il produit l'énoncé d'un rêve comporte un point d'interrogation qui n'est pas n'importe lequel, qui suppose qu'il y a sous le rêve quelque chose dont le rêve est le signifiant. [...] il s'agit de l'énonciation d'un énoncé qui a lui-même un indice de l'énonciation, qui est lui-même supposé prendre une valeur, laquelle, bien entendu n'est pas factuelle ou événementielle.¹⁰¹

On constate ici la subsistance du point de manque. "Peu importe la façon dont on cherche à l'appréhender par le langage le rêve est encore le signifiant de quelque chose, fait encore signe vers quelque chose de plus profond. Cela témoigne bien du fait que la circularité est intrinsèque au fonctionnement de la pensée (de l'inconscient) et de la chaîne signifiante :

le signifiant ne se maintient que dans un déplacement comparable à celui de nos bandes d'annonces lumineuses ou des mémoires rotatives de nos machines-à-penser-comme-les-hommes, ceci en raison de son fonctionnement alternant en son principe, lequel exige qu'il quitte sa place, quitte à y faire retour circulairement.¹⁰²

La chaîne signifiante fonctionne en effet par déplacement de sens, chaque signifiant renvoyant à un autre et dont le sens est établi par différenciation par rapport aux autres signifiants. Ce déplacement constant implique une non-fixation du sens, un mouvement qui produit un retour permanent du signifiant sur lui-même. Dès lors, la réflexivité de l'énonciation permet à la narratrice de se réapproprier le langage via une écriture qui se veut performative. Néanmoins, cette prétendue prise de pouvoir sur le langage ne constitue en réalité qu'un leurre, un fantasme qui dissimule l'impossibilité d'accéder aux origines mêmes de la chaîne signifiante.

2.3.2. Un temps circulaire

Dans le corpus, non seulement le temps apparaît de manière à susciter un effet de simultanéité, mais le fait que la narration entremêle le passé, le présent et le futur et revienne

¹⁰¹ LACAN Jacques, *Le séminaire livre VI. Le désir et son interprétation*, op. cit., p. 166.

¹⁰² LACAN Jacques, « Le séminaire sur "La Lettre volée" », art. cit., p. 40.

sans cesse sur l'instant de son élaboration crée également une dynamique circulaire qui se retrouve à divers niveaux des romans. Juste après le récit de sa naissance dans *L'infini chez soi*, la narratrice écrit : « Tout se passe à ce moment comme si mon début et ma fin cherchaient un moment à se toucher. » (ICS ; 215) Cette scène met en présence le nouveau-né Dominique Rolin, qui était auparavant une présence virtuelle, et la narratrice déjà avancée en âge (l'écrivaine a presque 70 ans au moment de la publication du roman) en train de décrire sa propre venue au monde comme si elle était présente sur les lieux à l'époque. On a donc un dédoublement permis par le rassemblement de deux temps de la vie de la narratrice. Or, ce rapprochement de temporalités crée une jonction entre le début et la fin de la vie, ce qui forme donc une boucle.

Par ailleurs, pour Pierre Piret, cette construction circulaire du temps est un des éléments qui permet d'établir le rapport de réciprocité entre mère et fille : « l'écriture transcende le temps, en renverse la direction, instaure une circulation entre la mère et la fille, au point que, sous cet angle, celle-ci engendre celle-là »¹⁰³ Le rapport de réciprocité repéré au deuxième chapitre entre le *je* et l'Autre est donc permis par une énonciation qui se libère des contraintes temporelles. Ce rapport de réciprocité est bien à rapprocher d'un mouvement circulaire en ce que, dans *L'infini chez soi*, la narratrice engendre sa mère en l'écrivant engendrer Dominique qui deviendra la narratrice écrivain. C'est grâce à cette construction en cercle que la narratrice peut dire qu'elle est à la fois « la source et l'embouchure » (ICS ; 214) tout comme l'est sa mère. Cette construction en cercle est une façon de chasser la mort et d'échapper à la détermination imposée par la naissance. « Cette minute-là n'a ni commencement ni fin. C'est vous qui la créez et simultanément c'est elle qui vous engendre, vous confond, vous maintient. » (GDM ; 87) écrit par exemple la narratrice. Par cette affirmation, elle avance que le sujet écrivain est à l'origine de la création de la minute qu'il décrit, bien que lui-même soit toujours déterminé par le temps.

La construction circulaire aide également à répondre à la problématique de l'origine et du signifiant premier inaccessible. En établissant un circuit fermé entre le début et la fin, l'écriture déjoue le déterminisme et l'aliénation du sujet à l'Autre et au temps. La naissance ne sonne plus forcément le début, la mort ne signifie plus la fin. La narratrice semble s'auto-engendrer en créant un mouvement qui révèle une prétention à l'infini : « Vivre vraiment consiste à se re-naître sans interruption » (FI ; 106) déclare-t-elle d'ailleurs. On constate à

¹⁰³ PIRET Pierre, « Tentations photographiques », *art. cit.*

nouveau l'idée de répétition avec le verbe « re-naître », mais également cette notion de circularité. De plus, l'ajout d'une particule au verbe renaître sous-entend bien une action contrôlée par le sujet-même, et non imposée par une tierce personne.

2.3.3. Condensation et auto-engendrement de soi

Via les mécanismes de répétition et de circularité, la narratrice cherche à « se re-naître » afin d'échapper à l'aliénation et au déterminisme temporel. Affirmant sa souveraineté sur le temps, elle met en lumière l'acte d'écriture par lequel elle abolit les frontières spatiales et temporelles et s'auto-engendre. De cette manière, elle cherche à déjouer le caractère insaisissable de l'instant sans pour autant rejeter tout ce qui a trait au passé ou à l'avenir, au contraire, elle « s'arrange pour tout prendre. »¹⁰⁴ En effet, on ne peut passer à côté de la densité des événements relatés.

La quête identitaire, l'exploration de soi et le désir d'accéder au signifiant premier témoignent de l'ambition totalisante de Dominique Rolin. Au travers de son écriture, elle mène une quête identitaire qui cherche à explorer la réalité psychique de la narratrice. Cette ambition de tout dire se retrouve dans la façon dont est traitée la temporalité au sein du corpus. En effet, en ramenant tout à l'instant de la narration et en créant un mouvement de circularité, la narratrice semble rassembler sa propre existence dans un seul instant qui condenserait le temps. En faisant retour sur elle-même et en s'émancipant du temps via une pratique d'écriture performative et consciente d'elle-même, la narratrice parvient à endosser d'un seul mouvement tous ces *moi* qui se superposaient et se substituaient l'un à l'autre à chaque instant.

Ce dieu pervers et maladroit me libère d'un coup de son odieuse tutelle. Peut-être suis-je une très vieille femme rongée par la peur, mais aussi une très jeune fille que le Temps vient d'engrosser merveilleusement : j'aimerai, je serai aimée, j'apprendrai à consumer les douleurs, je ne suis pas faite pour souffrir, j'écirai, j'écirai surtout, aucune force ne parviendra à me briser [...] (FI ; 81)

Dans cet extrait, on constate bien l'affranchissement de la narratrice par rapport au temps qui est une nouvelle fois divinisé. Libéré de cette emprise par un acte d'écriture qui a permis d'abolir les frontières temporelles, le *je* peut déjouer les antinomies et être tout à la fois. À la fois jeune fille et vieille femme, la narratrice condense ainsi son essence dans l'instant

¹⁰⁴ RENARD Paul (éd.), « Dominique Rolin », dans, *Nord'. Revue de critique et de création littéraire du nord / pas-de-calais*, n° 27, juin 1996, p. 16.

de l'écriture. Quant à la question du signifiant premier inaccessible, elle se retrouve dans le fait que malgré son affranchissement, la narratrice se décrit comme une « très jeune fille que le Temps vient d'engrosser merveilleusement. » (FI ; 81) On retrouve donc bien mystère qui entoure l'origine ainsi que la notion du signifiant manquant, révélateur du manque-à-être du sujet.

La condensation est un des mécanismes latents de l'inconscient. C'est également l'effet que prête Lacan à la substitution métaphorique sur base de laquelle fonctionne le langage : pour le psychanalyste, la condensation désigne en effet la « structure de surimposition des signifiants où prend son champ la métaphore. »¹⁰⁵ Lorsque les scénarios fantasmatiques se substituent au signifiant originaire manquant, ils condensent en eux cet objet tout en maintenant son caractère inaccessible. L'image fantasmatique joue donc le rôle de signifiant qui renvoie à un autre signifiant. Il s'agit d'une image qui condense en elle-même cet autre signifiant inaccessible. Par ailleurs, Lacan considère que le mécanisme de la condensation est le propre de la langue poétique. En allemand, le terme qui renvoie à cet effet, *Verdichtung*, est justement composée de *Dichtung* qui signifie poésie, écriture poétique. Dès lors, le nom « condensation » condense en lui-même le fonctionnement de la poésie, et donc de la langue littéraire.

En définitive, l'effet de condensation mis en évidence par la pratique autoréférentielle de l'écriture littéraire constitue un moyen de répondre à la diffraction du sujet et à l'exploration identitaire en permettant de rassembler le multiple dans l'unique tout en maintenant une ouverture du sens.

2.4. Le langage comme détour pour représenter l'infini du sujet

Ce dernier chapitre a mis en lumière une énonciation autoréférentielle qui cherche à répondre à la volonté d'exploration de soi via l'emploi d'un langage réflexif. Les mécanismes de répétition, simultanité et circularité mis en œuvre par l'écriture permettent à l'énonciation de refléter de manière détournée la structure de l'inconscient via les mouvements de substitutions, déplacements et condensations qu'ils induisent. Ils mettent ainsi en évidence le point de manque que constitue l'objet petit *a*, part de réel impossible à dire qui cause l'activité fantasmatique. Selon Lacan, le fantasme fait le lien entre le

¹⁰⁵ LACAN Jacques, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », dans *Écrits I*, Paris, Seuil, 1966, (Points), p. 269.

symbolique et le réel via le recours à l'imaginaire. C'est pourquoi les images fantasmatiques suscitées par l'énonciation par le biais de la répétition et du ressassement agissent comme des métaphores qui permettent de répondre illusoirement à l'énigme que constitue le signifiant premier pour le sujet.

Ensuite, la pratique d'une écriture autoréférentielle et performative induit à la fois une simultanéité et un mouvement circulaire qui déjouent les antinomies et permettent de représenter l'instant. En effet, via l'affranchissement de la temporalité que permet l'écriture performative, la narratrice échappe à l'aliénation spéculaire induite par son inscription dans le symbolique et parvient à représenter l'instant en le condensant dans le présent de la narration. Au travers de cet effet de condensation suscité par l'écriture autoréférentielle se dévoile un sens infiniment ouvert et en mouvement permanent qui révèle bien la structure de l'inconscient.

En définitive, en se réappropriant les codes littéraires, la narratrice s'émancipe ainsi du rapport aliénant sous-tendu par son inscription dans l'ordre symbolique. Dès lors, la pratique autofictionnelle et néo-réaliste, en se jouant des codes traditionnels permet une « fictionnalisation de Soi, où le Moi pourrait se métamorphoser à l'infini »¹⁰⁶ Par conséquent, la pratique d'une écriture réflexive comme mouvement d'introspection permet à Dominique Rolin de représenter une intériorité à la fois close et ouverte sur l'infini.

¹⁰⁶ PYCHOWSKA Joanna, « Se dire au féminin ou la recherche du sens à travers les écritures du Moi (Dominique Rolin et Jacqueline Harpman) », *art. cit.*, p. 170.

CONCLUSION

Au tournant des années quatre-vingt, Dominique Rolin opère une modification dans sa pratique littéraire et entreprend un mouvement d'exploration de soi via des écrits retraçant des épisodes de sa vie personnelle. À l'issue de l'analyse littéraire de *L'infini chez soi*, *Le gâteau des morts* et *Le futur immédiat*, et grâce au recours au champ psychanalytique, diverses conclusions peuvent être établies afin d'approfondir la lecture de ces romans qui consistent déjà en une plongée en soi.

Au moment d'initier l'analyse, notre questionnement s'axait principalement sur la pratique d'écriture de soi entamée par Dominique Rolin. Cette entrée dans la littérature personnelle pose question en ce que les œuvres produites par la narratrice ne correspondent pas à la conception classique de l'autobiographie. En effet, la frontière entre fiction et non-fiction de ces ouvrages est rendue difficilement discernable par les réguliers commentaires métadiscursifs et par une intrigue réduite au minimum qui cède sa place à de multiples images teintées de subjectivité. Par tous ces aspects, la narration révèle un *je* à l'identité problématique et met l'accent sur la représentation de l'intériorité du sujet plutôt que sur la réalité référentielle. Cette pratique subversive du récit de soi inscrit ainsi Dominique Rolin dans le mouvement de remise en cause des codes narratifs traditionnels qui se développe à partir des années soixante sur la scène littéraire francophone.

Toutefois, les motifs abordés dans ces récits personnels ne témoignent pas d'un grand bouleversement comparés à ceux que l'autrice exploite depuis ses débuts en littérature. C'est la structure et la forme des romans, davantage que leur contenu, qui révèlent une évolution dans le style de l'écrivaine. En effet, se distanciant du réalisme traditionnel, l'énonciation attire l'attention sur le geste même de l'écriture au travers de sa structure fragmentaire et des métadiscours dont elle est ponctuée. Cette autoréférentialité des ouvrages incite à se questionner sur la pratique-même du langage.

Toutes ces observations justifient à nos yeux le recours à des théories psychanalytiques, et plus particulièrement à l'enseignement lacanien. Au regard du rapport qu'établit Jacques Lacan entre la structuration de l'inconscient et celle du langage, l'application de la théorie du parlêtre à notre corpus a un intérêt indéniable pour étudier la mécanique d'exploration identitaire mise en œuvre par Dominique Rolin.

Nous avons posé l'hypothèse selon laquelle, au moyen d'une écriture du fantasme, Dominique Rolin opère une subversion des codes représentatifs traditionnels de manière à mener à bien un mouvement d'exploration intérieure qui était initialement empêché par l'inscription du sujet dans l'ordre symbolique. Une fois cette base posée, notre analyse s'est centrée sur trois ouvrages parus entre les années quatre-vingt et le début du XXI^e siècle. *L'infini chez soi*, *Le gâteau des morts* et *Le futur immédiat* offrent en effet un excellent aperçu des mécanismes régissant l'écriture personnelle de l'écrivaine.

Dans un premier temps, l'étude du corpus s'est centrée sur la question du pronom *je* et de son caractère problématique. Pour cela, il a d'abord fallu mettre en lumière la tension entre fiction et non-fiction exercée par la pratique subversive de l'écriture de soi. Ainsi, ne respectant pas le pacte autobiographique tel que défini par Philippe Lejeune, Dominique Rolin met en scène un *je* qui ne réfère pas systématiquement à elle-même et qui apparaît de ce fait comme ambigu. Cependant, la métadiscursivité caractéristique des romans met en exergue le rôle structurel de ce narrateur-personnage difficilement appréhendable. Relevant aussi bien de la fiction que de la narration, le *je* soutient en effet l'organisation des textes via les nombreuses images, souvenirs et rêves qu'il appelle à son esprit.

Le second chapitre de cette première partie s'est focalisé sur le rôle du rapport à l'autre dans l'élaboration identitaire. En effet, au vu de l'aliénation que sous-tend l'inscription du sujet dans l'ordre symbolique, la façon dont est traité le thème de la famille dévoile la sujétion de la narratrice aux liens du sang, et par extension au grand Autre, lieu de la convention signifiante. L'énonciation cherche à tromper cet assujettissement par un processus de désidentification. Celui-ci s'actualise au travers d'une narratrice qui se place en opposition par rapport au stade du miroir. Refusant toute identification, elle rejette l'image du corps en tant que représentation du *moi* et met en scène un *je* multiple, non unifié. Les textes de notre corpus exploitent ainsi la fiction et le motif du dédoublement de façon à mettre en avant une diffraction identitaire à partir de laquelle s'élabore une activité fantasmatique.

Dans un second temps, l'analyse a mis en évidence la grande place accordée à l'imaginaire dans l'énonciation et à l'intérêt d'user d'une écriture fantasmatique pour servir le mouvement d'exploration identitaire décelable dans les romans. En premier lieu, il a été question de dévoiler la subjectivité inhérente la représentation de la réalité, notamment via

la subversion de certains codes du réalisme tels que le recours au sens. Ceux-ci sont en effet présentés comme des voies d'accès à l'intériorité. De plus, la fragmentation de l'énonciation attire l'attention sur des images issues des profondeurs du moi. Les rêves étant des élaborations inconscientes du sujet, et les souvenirs des images qui se présentent à son esprit tout en restant absentes de la réalité tangible, leur omniprésence révèle la primauté de l'imaginaire et la distanciation par rapport au monde physique. Ainsi, ces images propres à la réalité psychique agissent comme des traces qui à la fois révèlent la béance inhérente à celui-ci, et à la fois activent son désir d'exploration identitaire. Dès lors, elles activent le déploiement du fantasme. Via ce nouveau régime de l'image que Deleuze qualifie de « néo-réaliste », on assiste à un renversement des identifications qui permet de mettre en scène un sujet témoin de sa propre pratique littéraire. De ce fait, le désir de se raconter exprimé par la narratrice se trouve réalisé grâce à une écriture autoréférentielle activée par le fantasme.

Enfin, le dernier chapitre a orienté notre regard sur les mécanismes propres à cette écriture autoréférentielle régie par le fantasme. Celle-ci révèle une structure analogue à celle que Jacques Lacan attribue à l'inconscient et au langage. Ainsi, la répétition comme reflet de l'activité de ressassement du sujet rappelle l'activité fantasmatique présente en toile de fond de l'énonciation. Quant au traitement de la temporalité, la tentative d'abolition du temps via l'effet de simultanéité met en évidence l'aliénation d'un sujet qui vise à échapper à l'emprise du temps pour éviter le morcellement du moi. Ainsi, le caractère insaisissable de l'instant et le passage du temps rappellent l'impossible saisie complète de l'identité d'un individu. Cependant, les différents mécanismes évoqués produisent deux dynamiques qui permettent de déjouer le paradoxe de cette saisie impossible du moi. Par conséquent, l'établissement d'un mouvement circulaire et d'une condensation au sein même de l'énonciation fomentent une ouverture et une non-fixation du sens qui permet de déjouer les antinomies inhérentes à l'identité du sujet.

Au terme de cette analyse littéraire, nous pouvons conclure que l'écriture fantasmatique mise place par Dominique Rolin s'actualise bel et bien par une subversion des représentations. Se jouant des paradoxes, l'autrice use d'une écriture autoréférentielle favorisant des effets de circularité et de condensation. Ceux-ci apportent une réponse à la diffraction du sujet. Reflétant les principes métaphoriques et métonymiques structurant le langage et l'inconscient, ils permettent en effet de rassembler le multiple dans l'unique tout

en maintenant une ouverture du sens. Dès lors, à travers une démarche d'écriture produisant sa propre condensation, le fantasme s'actualise par un auto-engendrement de soi qui permet au sujet de passer outre l'ignorance originelle.

En raison de la vision renouvelée du monde qu'elle transmet au travers de ses écrits, Dominique Rolin peut indiscutablement être classée parmi les écrivains et écrivaines de son temps. En effet, les œuvres étudiées ici mettent en avant une subversion des genres traditionnels tels que l'autobiographie ou le roman, pratique courante durant cette période de renouvellement et de remise en question des codes hérités du XIXe siècle. De plus, l'emploi des principes du Nouveau Roman tels que l'abolition de l'intrigue et la mise en avant du geste d'écriture démontre tout le renouveau apporté par Dominique Rolin à ses textes littéraires. En rendant sa narratrice agissante via l'emploi d'une écriture performative, l'écrivaine rend possible l'auto-engendrement du sujet et s'affranchit des conventions réalistes par la même occasion. Enfin, ces œuvres témoignent aussi d'un renouvellement au niveau de la pratique de la langue. Cette évolution permet non seulement de contrer les antinomies et de passer outre l'incomplétude, mais ouvre également l'accès à une vérité plus profonde où se concentrerait l'essence-même du sujet. Dès lors, la locution « l'infini chez soi » prend tout son sens.

Cette étude sur trois œuvres autofictionnelles de Dominique Rolin a révélé certaines limites. D'abord, bien que restreint à trois livres, notre corpus se caractérise par sa forte densité. Il était donc impossible d'aborder et d'analyser avec suffisamment de profondeur tous les éléments significatifs pouvant répondre à notre problématique. Rappelons toutefois que l'étude ne visait pas à être exhaustive mais bien à partager un aperçu suffisamment représentatif de cette période d'écriture de l'écrivaine, visée à laquelle nous répondons. Ensuite, l'approche psychanalytique a constitué un apport indéniable dans ce travail. Néanmoins, il ne s'agit pas de notre secteur de spécialisation. L'apprentissage a été extrêmement enrichissant au niveau personnel, mais nous ne nous plaçons pas en position d'experte de l'enseignement lacanien.

Pour finir, nous souhaiterions ajouter quelques mots sur *Le futur immédiat*, ouvrage dont la présence dans le corpus d'étude n'a fait aucun doute lorsqu'est venu le moment d'opérer une sélection. À nos yeux, ce roman peut en effet être considéré comme l'aboutissement de la quête et du projet d'écriture initiés par Dominique Rolin avec de *L'infini chez soi*. Si de prime abord *Le futur immédiat* semble en dire moins au vu de sa

densité plus faible que les romans précédents. Une fois cette illusion trompeuse dépassée, on constate tout l'intérêt de l'ouvrage dans la compréhension de l'œuvre de l'écrivaine. En effet, non seulement *Le futur immédiat* met en œuvre d'une façon extrêmement aboutie toutes les caractéristiques thématiques, stylistiques et formelles relevées précédemment dans l'analyse, mais il semble également condenser en lui les deux autres romans de notre corpus. Cette impression est certainement liée aux répétitions constatées entre les trois livres. Cependant, nous serions tentée d'approfondir ces recherches en nous appuyant sur l'idée que *Le futur immédiat*, en tant qu'œuvre qui condense les précédentes, incarne l'aboutissement de la démarche de Dominique Rolin dans son entreprise de représentation de l'identité. Il ne s'agirait alors pas de se limiter aux ouvrages issus de la dernière période de son écriture, mais bien d'envisager l'ensemble de son œuvre. En effet, si l'étude du corpus a révélé que ces récits de vie n'étaient pas exempts d'une dimension fictionnelle, l'inverse est vrai aussi pour les fictions du début de la carrière littéraire de l'écrivaine. Le basculement opéré par Dominique Rolin vers l'autobiographie confère donc un éclairage à ses premiers romans, où se déployaient déjà des motifs personnels. Pour ne citer que *Les marais*, les références à la forêt, aux rapports familiaux difficiles, de même que cette figure paternelle qui s'enferme dans son bureau en prétendant écrire un roman, sont tout autant d'exemples faisant écho à des éléments analysés dans le cadre de la pratique d'écriture de soi.

Au vu de la multitude de secrets qu'elle détient encore, l'œuvre de Dominique Rolin pourrait donc, à l'image de l'intériorité du sujet, être l'objet d'un mouvement d'exploration infinie.

BIBLIOGRAPHIE

1. Sources primaires

A. Corpus d'analyse

- ROLIN Dominique, *L'infini chez soi*, Paris, Denoël, 1980.
- ROLIN Dominique, *Le futur immédiat*, Paris, Gallimard, 2002, (Folio).
- ROLIN Dominique, *Le gâteau des morts*, Denoël, 1982.

B. Autres œuvres mentionnées

- ROLIN Dominique, *Le for intérieur*, Paris, Denoël, 1962.
- ROLIN Dominique, *Les marais*, Paris, Denoël, 1942.
- ROLIN Dominique, *Lettre à Lise*, Paris, Gallimard, 2003.

C. Entretiens et interviews

- ROLIN Dominique, *Plaisirs. Entretiens avec Patricia Boyer de Latour*, Paris, Gallimard, 2002.
- ANTOINE Jean, *Dominique Rolin, l'infini chez soi*, [En ligne], <<https://www.sonuma.be/archive/en-toutes-lettres-du-19121992>>, (Consulté le 28 février 2021).

2. Sources secondaires

A. Études littéraires sur l'œuvre de Dominique Rolin

- DE HAES Franz, *Le Bonheur en projet. Hommage à Dominique Rolin*, Bruxelles, Editions Labor, 1993, (Archives du futur).
- DE HAES Franz, *Les pas de la voyageuse : Dominique Rolin. Essai*, Bruxelles, AML Editions/Editions Labor, 2006, (Archives du futur).
- JACQUES-GERARD Linze, « Dominique Rolin : Dulle Griet », dans *Revue générale belge*, n° 3, mars 1977, p. 95-98.
- PIRET Pierre, « Tentations photographiques : Georges Rodenbach, Dominique Rolin, Guy Vaes », dans *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, Ker

éditions, n° 43, 15 avril 2013, p. 13-25, [En ligne], <<http://journals.openedition.org/textyles/2348>>, (Consulté le 26 mai 2021)

- PYCHOWSKA Joanna « Se dire au féminin ou la recherche du sens à travers les écritures du Moi (Dominique Rolin et Jacqueline Harpman) », dans *Synergies Pologne*, n° 6, 2009, (Université Pédagogique de Cracovie), p. 169-174.
- RENARD Paul (éd.), « Dominique Rolin », dans, *Nord'. Revue de critique et de création littéraire du nord / pas-de-calais*, n° 27, juin 1996.

B. Études sur l'autobiographie, la fiction et l'autofiction

- COLONNA Vincent, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch (France), Tristram, 2004.
- DOUBROVSKY Serge, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », dans *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*, Paris, PUF, 1988, (Perspectives critiques), p. 61-79.
- LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique [1975]*, Nouv. éd. augm., Paris, Seuil, 1996, (Point).
- LEJEUNE Philippe, *Les brouillons de soi*, vol. 1, Paris, Seuil, 1998, (Poétique).
- LEJEUNE Philippe, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, (Poétique).
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, (Poétique).

C. Études psychanalytiques

- FREUD Sigmund, « Psychologie des foules et analyse du moi [1921] », dans *Essais de psychanalyse*, Nouv. trad., Paris, Petite bibliothèque payot, 1981.
- JODEAU-BELLE Isabelle et OTTAVI Laurent (éd.), *Les fondamentaux de la psychanalyse lacanienne. Repères épistémologiques, conceptuels et cliniques*, Rennes, PUF, s.d., (Didact Psychanalyse).
- LACAN Jacques, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », dans *Écrits I*, Paris, Seuil, 1966, (Points), p. 111-208.

- LACAN Jacques, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », dans *Écrits I*, Paris, Seuil, 1966, (Points), p. 249-289.
- LACAN Jacques, « Le séminaire sur “La Lettre volée” », dans *Écrits I*, Paris, Seuil, 1966, (Points), p. 19-75.
- LACAN Jacques, *Le séminaire livre VI. Le désir et son interprétation*, La Martinière, 2013, (Le champ freudien).
- RICHIR Alice, *Écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel. Diffraction littéraire de l'identité*, Université Catholique de Louvain, 2016, [En ligne], <<http://hdl.handle.net/2078.1/172324>>.
- ZENONI Alfred, « Métaphore et métonymie dans la théorie de Lacan », dans *Cahiers internationaux du symbolisme*, n° 31-32, 1976, p. 187-198.

D. Sur l'identification et la désidentification

- RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990, (L'ordre Philosophique).
- « Désidentification », dans *Wikipédia*, 1 mars 2020, [En ligne], <<https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=D%C3%A9sidentification&oldid=167974498>>, (Consulté le 19 juin 2021).

E. Concepts linguistiques et sémiotiques

- BENVENISTE Emile, « De la subjectivité dans le langage », dans *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 258-266.
- BENVENISTE Emile, « La nature des pronoms », dans *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 251-257.
- VERHAEGEN Philippe, « L'action du signe », dans *Signe et communication*, De Boeck Université, 2010, p. 91-126.

F. Théories littéraires sur la représentation

- DELEUZE Gilles, *Cinéma.2, L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, (Critique).

- MEUREE Christophe, « Simultanéité, répétition, temps de l'instant. Du geste herméneutique chez Duras, Woolf et Koltès », dans *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 55-73.
- PIRET Pierre (éd.), *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique : réponses littéraires aux nouveaux dispositifs représentatifs créés par les médias modernes*, Paris, L'Harmattan, 2017.
- RICARDOU Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971, (Tel Quel).

G. Sur la littérature française contemporaine

- *Le Dictionnaire. Littérature française contemporaine*, Paris, Éditions François Bourin, 1988.
- QUAGHEBEUR Marc et VIVIER Robert, « BELGIQUE - Lettres françaises », Encyclopædia Universalis, s.d., [En ligne], <<http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedia/belgique-lettres-francaises/>>, (Consulté le 6 mars 2021).

3. Théories d'analyse littéraire

- JOUVE Vincent, *Poétique du roman*, 4e éd., Paris, Armand colin, 2015, (Cursus).

4. Dictionnaires

- CNRTL (Centre National de Ressource Textuelles et Lexicales), [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/>
- Encyclopædia Universalis, <http://www.universalis-edu.com/>

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	5
PREMIÈRE PARTIE : QUI EST <i>JE</i> ?.....	11
1. Une subversion des genres.....	13
1.1. Entre roman et autobiographie	13
1.2. Vers un nouveau réalisme ?	16
1.3. L'autofiction comme (genre) intermédiaire	17
1.4. Entre fiction et narration : rôle structurel du <i>je</i>	24
2. Entre identification et aliénation.....	25
2.1. Un <i>je</i> ambigu	25
2.2. Une aliénation à la famille	28
2.3. Combattre l'aliénation spéculaire.....	36
2.4. Dédoubllement du sujet comme réponse à l'aliénation.....	43
2.5. Une désidentification.....	49
DEUXIÈME PARTIE : UNE ÉCRITURE FANTASMATIQUE.....	13
1. Représenter l'intériorité du sujet.....	55
1.1. Les sens comme voie d'accès à l'intériorité du sujet	55
1.2. Primauté de l'imaginaire	61
1.3. Fantasme comme moteur de la représentation de soi	66
2. Saisir l'infini du sujet par le biais d'une écriture réflexive.....	69
2.1. Répétition et ressassement.....	69
2.2. Simultanéité et futur immédiat : vers une abolition du temps ?	74
2.3. Circularité et condensation : saisir l'infini du sujet.....	82
2.4. Le langage comme détour pour représenter l'infini du sujet.....	86
CONCLUSION.....	89
BIBLIOGRAPHIE	95

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial