

UNE QUÊTE D'IDENTITÉ PAR LE DÉTOUR

Dans ces bras-là, de Camille Laurens

Dominique Almeida Rosa de Faria
Universidade dos Açores
dominiquelfaria@uac.pt

Résumé : L'articulation savante entre éléments autobiographiques, fiction et détournement de conventions sont caractéristiques du travail de Camille Laurens. *Dans ces bras-là* (2000) peut être décrit comme une quête d'identité par le détour de l'autre. En effet, le roman s'organise autour des trois rapports dichotomiques autobiographie-fiction, femme-homme et écriture-langage oral. Le résultat en est un regard complexe et profond sur l'identité de Camille Laurens qui est ici une femme, un auteur, mais aussi la narratrice d'un récit.

Mots-clés: Camille Laurens – autofiction - écriture au féminin - roman contemporain.

Abstract : Scholarly linking between autobiographical elements, fiction, and diversion of conventions are characteristic of Camille Laurens' work. *Dans ces bras-là* (2000) can be described as a search for identity by the detour of the other. Indeed, the novel is built on three dichotomous relations namely autobiography-fiction, woman-man and writing-oral language. The result is a complex and deep look at Camille Laurens' identity: a woman, an author, but also the narrator of a narrative.

Keywords: Camille Laurens - autobiographical novel - women's writing - contemporary novel.

Lorsque, en 1998, Dominique Rabaté écrit *Le roman français depuis 1900*, il classe l'œuvre de Camille Laurens dans la section « formalisme et invention » (Rabaté, 1998: 112-122). En effet, ses premiers ouvrages (la tétralogie *Index*, *Romance*, *Les travaux d'Hercule* et *L'Avenir*, publiés entre 1991 et 1998) témoignent d'un retour au récit et d'un goût pour les jeux formels, que l'on retrouve aussi chez beaucoup de ses contemporains. Or, en 1995, un événement change pour toujours Camille Laurens la femme et, par conséquent, Camille Laurens l'auteur : l'accouchement et la mort de son fils, qu'elle raconte dans *Philippe* (1995). Désormais, la fiction ne suffira plus et tous ses récits relèveront de l'autofiction.

La portée de leur composante autobiographique devient d'ailleurs évidente si l'on songe aux deux polémiques qu'ils ont récemment suscitées. La première a éclaté en 2003, lorsque le mari de Camille Laurens, après avoir constaté que son vrai nom et celui de leur fille avaient été utilisés dans *L'amour, roman* (2003), demande l'interdiction du livre pour atteinte à la vie privée. Le tribunal de grande-instance de Paris considère que le caractère fictif de l'ouvrage est indéniable, malgré tout, mais Laurens et son éditeur décident néanmoins de changer les prénoms des personnages. La seconde en 2007, lorsque Marie Darrieussecq publie le roman *Tom est mort* (2007), sur la douleur d'une mère qui perd son fils. Camille Laurens écrit alors un article où elle accuse sa consœur de « plagiat psychique » et à la suite duquel leur éditeur commun, P.O.L., décide de ne plus la publier. Bien que ces deux cas soient différents, – le premier atteint la vie familiale, le second la vie professionnelle ; l'un a été jugé dans un tribunal, l'autre dans la presse nationale –, ils sont dus à l'effacement des frontières entre le réel et le fictionnel, le privé et le public et ils témoignent du rôle que joue la vie privée dans la fiction de cet auteur.

Camille Laurens n'a cependant pas perdu son goût des jeux formels, et c'est cette coprésence d'éléments autobiographiques, de fiction et de jeux avec le langage et les conventions qui font la qualité de son travail. Ces trois composantes sont le fondement de son roman *Dans ces bras-là* (2000), qui a reçu le Prix Femina et le Prix Renaudot des Lycéens. Elle y fait un inventaire des hommes qui ont joué un rôle dans sa vie et, parlant d'eux, parle de soi aussi. Cette rétrospection autobiographique ne se fait donc pas directement ou de façon naïve : il s'agit d'une quête d'identité par le détour de l'autre. L'autre est ici l'homme, évidemment, mais aussi la fiction (l'autre du récit autobiographique) et l'écriture (l'autre du discours oral). Ces trois éléments fonctionnent comme des filtres qui empêchent le discours autobiographique pur et rendent, de la sorte, ce travail plus complexe et plus ludique.

Commençons par la dichotomie autobiographie/fiction. Le récit est organisé selon un ordre vaguement chronologique (enfance, adolescence, mariage, enfants, divorce), et évoque

des épisodes de la vie de Camille Laurens que le lecteur reconnaît (dont la mort de son fils (Laurens, 2000: 207-213) et que celle-ci dénonce parfois dans des entretiens. En effet, dans le passage suivant, des commentaires métafictionnels signalent la différence de statut de l'information fournie et l'auteur confirme, dans un entretien¹, qu'il s'agit d'un fait autobiographique :

A ce point de l'histoire, elle ferait bien une exception à la loi du roman. Peut-être ne veut-elle pas que semble imaginaire cet homme dont la blessure ne l'est pas. Elle aimerait donc écrire son nom, son vrai nom jamais oublié : c'est une erreur, sans doute, comme ce l'était de ne pas répondre à son sourire ; mais n'écrit-on pas quelquefois pour rattraper les fautes et les billets d'amour emportés par le vent ?

Régis Arbez, je t'aimais, tu sais ? (*idem*: 79).

A remarquer que, même dans ce cas, où il y a une confirmation du statut autobiographique de l'épisode, le discours à la première personne du singulier, qui en est si typique, n'est pas utilisé. L'auteur, la femme, la narratrice et le personnage se fondent dans ce « elle », qui permet de garder une certaine ambiguïté, chère à Laurens.

Il n'y est donc jamais question de distinguer ce qui relève du fictionnel et de l'autobiographique, mais plutôt d'accepter ce double caractère. C'est d'ailleurs ce choix qui semble avoir déterminé la création du pseudonyme « Camille Laurens ». En effet, cet écrivain a choisi de transformer son prénom (Laurence) en nom et d'adopter un prénom qui est, lui aussi, ambigu car il peut désigner un homme tout comme une femme, ce qui est d'autant plus important dans un texte qui porte précisément sur les différences entre hommes et femmes². D'ailleurs, le personnage central de ce récit s'appelle aussi Camille Laurens³, ce qui contribue à la complexité de ces rapports spéculaires entre les différentes instances énonciatives.

Or, cette question est explicitement traitée dans ce texte : « Je serais donc aussi ce personnage, on peut le penser, bien sûr, puisque j'écris, puisque c'est moi qui laisse éparés entre nous les feuillets où je parle d'eux [des hommes]. Difficile d'y échapper tout à fait. Mais

¹ « Moi l'écrivain, ça a dû être un peu la même chose que vous le lisant. J'ai été très émue. J'ai un peu hésité. Le nom est vrai, j'ai vérifié il y a seulement quelques jours, avec le Minitel et l'annuaire pour voir si ce garçon habitait toujours la même ville. Et oui. Je n'ai pas désiré mettre un faux nom, c'était hypocrite, hors de question. C'est un chapitre que j'ai écrit alors que j'allais rendre le manuscrit. J'avais vraiment besoin de le dire, c'était important pour moi. » (Liger & Quiriny, 2000)

² Cette préférence pour des noms ambigus en termes sexuels – comme ceux des personnages Claude et Amal – prend une importance nouvelle dans ce roman, dont le sujet principal est précisément la différence entre les sexes.

³ L'auteur a l'habitude d'appeler ainsi ses personnages, les femmes comme les hommes (dans *Index*, son premier roman, Camille Laurens est le nom d'un auteur d'un livre et d'un professeur de tango).

la question de la vérité ne se posera pas » (*idem*: 7). Ce passage établit un pacte de lecture, qui fonctionne comme une relation triangulaire : entre ce « je » et le lecteur il y a l'écriture et le sujet du livre, l'homme. C'est parce que la communication n'est pas directe, que l'ambiguïté sur l'identité doit être maintenue : « je » est plus que ce seul personnage. Au fond, ces phrases attestent le statut hybride du roman : il relève simultanément de l'autobiographie et de la fiction⁴. Les deux contribuent à la recherche de l'identité: tant le récit des épisodes de sa vie que les éléments inventés qui y sont ajoutés sont des sources d'information sur cet être traditionnellement inaccessible qu'est l'auteur.

Le deuxième axe sur lequel s'organise cette quête est le rapport femme-homme. Au long du texte, le projet est souvent décrit comme une tentative de mieux connaître l'homme. L'entreprise n'est cependant pas traitée de façon naïve. Elle a même comme point de départ la prévision de son échec. C'est d'ailleurs la conscience de l'impossibilité de saisir l'essence de l'homme qui explique la profusion de métaphores liées à l'observation et à l'illusion dans ce roman :

Ce (...) serait un personnage (...) qui ne se dessinerait justement qu'à la lumière des hommes rencontrés ; ses contours se préciseraient peu à peu de la même façon que sur une diapositive, dont l'image n'apparaît que levée vers le jour. Les hommes seraient ce jour autour d'elle, ce qui la rend visible, ce qui la crée, peut-être (*idem*: 15).

Elle se remplit de leur [des hommes] image comme un lac du reflet d'un ciel (*idem*: 17).

Nous nous aimions (...) l'un dans l'autre, dans le miroir que nous tendait la beauté, dans le kaléidoscope où jouaient les paillettes d'une existence multiple (*idem*: 158).

Cette femme s'identifie ici à une diapositive, à un lac, à un miroir et à un kaléidoscope, qui ont précisément en commun la capacité de produire des images, des représentations. Elle sera donc le moyen par lequel le portrait de l'homme sera construit. Ces passages montrent aussi que, dans ce « livre sur les hommes » le regard va se poser autant sur l'homme que sur la femme qui l'observe⁵. Celui-ci y est conçu comme l'opposé de la femme, toute connaissance sur lui devenant un moyen de mieux connaître la femme en général, mais aussi celle qui s'adresse ici directement au lecteur. L'on ne veut cependant pas que le lecteur

⁴ Elles sont aussi des instructions de lecture dont l'effet principal est de rappeler le lecteur qu'il lit une fiction, même si elle a des traits autobiographiques.

⁵ Dans le passage suivant, cela est affirmé explicitement : « J'écris un livre sur les hommes (...). Sujet : l'homme. La vérité, la vérité vraie, c'est que j'écris aux hommes (...). Sujet : moi. Je suis pleine d'hommes, voilà le sujet » (*idem*: 182).

se laisse prendre au piège de l'illusion, ce qui explique la profusion de commentaires qui attirent son attention sur le caractère fictionnel et construit du livre et sur le regard subjectif qui en est à la base.

L'attraction pour l'homme ne passe donc pas seulement par le désir sexuel (bien que celui-ci soit évoqué régulièrement au long du roman), mais plutôt par la fascination pour l'altérité. C'est parce qu'il y est perçu comme étant différent, énigmatique, mystérieux, qu'essayer de le comprendre est un défi si passionnant. L'accent y est mis sur les domaines dans lesquels les différences par rapport à la femme sont le plus visibles, notamment la façon de parler⁶, les comportements⁷ et aussi le corps.

En effet, dans ce livre écrit par une femme, le corps féminin n'est que très rarement mentionné, l'exception étant la description d'une scène d'accouchement. Le choix n'a sûrement pas été irrfléchi : non seulement il s'agit d'un moment crucial dans la vie de la femme, mais c'est aussi la situation dans laquelle le corps féminin se distingue le plus de celui de l'homme. Cet épisode de la naissance d'une des filles de la narratrice, qui n'est évoqué que de passage, est pourtant essentiel dans la construction de l'identité de la femme, tout comme dans la caractérisation de l'homme : il s'agit de la seule fonction, de la seule expérience, qu'ils ne pourront jamais partager.

À noter que, dans ce passage⁸, le corps féminin est perçu comme un tout – il y est ressenti plutôt que décrit. Par contre, le corps de l'homme est toujours traité de façon fragmentée dans ce roman, dans une inversion des stéréotypes de représentation du corps féminin créés par l'homme⁹. Il y est scruté dans tous les détails qui en sont spécifiques, le

⁶ « Puis elle comprend : le secret du père, c'est sa langue – une langue crue, des plaisanteries de carabin, des mots de corps de garde, des calembours de potache sur le sexe et les femmes, bref une langue d'homme. (...) »

Les hommes ne parlent pas d'amour – ni « ma chérie », ni « mon amour ».

Les hommes ne s'apitoient pas, ils s'amuse : « vas-y, pleure, tu pisseras moins. »

Les hommes ne fleurissent pas la langue de métaphores efféminées, de figures romantiques : le long fruit d'or n'est qu'une poire, la femme un trou avec du poil autour » (*idem*: 121-122).

⁷ « Elle cherche ce qui fait d'eux des hommes, elle tourne autour de ce point : ils font des choses qu'aucune femme ne fait, ou ils le font différemment d'une femme. Mais elle se désolé de ne pas parvenir à dépasser ce lieu commun : leur violence, la brutalité de leur façon d'être au monde, leur passion de dominer – sinon en le conjuguant à ce qui semble faussement son contraire : l'enfance en eux, fragile, attardée, immense, qui est peut-être le vrai nœud de leur sauvagerie (...) » (*idem*: 242).

⁸ Une scène de l'enfance où le père lui arrache un furoncle des cuisses y est mise en rapport avec le moment de l'accouchement: « Moi, cuisses écartées, en petite culotte, et mon père le nez dessus (...) ; ma mère me tenait la main comme si j'allais accoucher – je dis ça parce que toute cette scène m'est revenue d'un coup quand j'ai été enceinte la première fois, je l'avais enfouie, oubliée, et elle m'est revenue nettement dans la clarté des larmes, dents serrées pour ne pas hurler, cette image : mon père entre mes jambes extrayant un germe maléfique » (*idem*: 60).

⁹ En effet, Béatrice Didier (1981: 37) décrit ce qu'elle a appelé « l'écriture femme », comme une écriture du dedans, à l'inverse de l'écriture des hommes où le corps de la femme est représenté de façon morcelée et selon des stéréotypes créés par les hommes.

regard s'arrêtant longuement sur chaque partie du corps pour en extraire le plus de connaissance possible :

Ce que c'est qu'un homme ? Vous voulez que je vous le dise, vous voulez que j'essaie ?

La voix, la taille, la pointure, la barbe, la moustache, la pomme d'Adam, la verge, les testicules, la testostérone, le sperme, la prostate, les poils, la calvitie, le prépuce, le gland, la masse musculaire, l'éjaculation, les poignées d'amour (*idem*: 40).

Cette énumération reprend des éléments conventionnellement associés à l'homme en tant qu'être sexuellement différent de la femme. Or, la même représentation fragmentée et extérieure du corps masculin est utilisée tant lors de la description d'un des hommes de la vie¹⁰ de la narratrice que lorsqu'elle décrit son idéal masculin¹¹. Ceci dit, cette tentative de saisir l'essence de l'homme à partir de l'observation de son corps n'est pas faite de façon naïve : « Elle les regarde, elle les observe, elle les contemple. Elle les voit toujours comme ces voyageurs assis vis-à-vis d'elle dans les trains (...) : non pas à côté d'elle, dans le même sens, mais en face, de l'autre côté de la tablette où gît le livre qu'elle écrit. (...) C'est le sexe opposé » (*idem*: 17).

Cette image décrit bien le rapport entre la femme et l'homme tel qu'il est conçu dans ce livre. En effet, ils sont face à face, comme dans un miroir, l'identité de la femme se construisant à partir de ce qu'elle dit sur les hommes, mais aussi des réactions de ceux-ci par rapport aux femmes. A remarquer que cette relation est à nouveau perçue comme un triangle, puisque, entre la femme et l'homme, il y a l'écriture. Celle-ci y est vue comme un moyen de communication où il y a un décalage temporel entre celui qui envoie le message et celui qui le reçoit, d'une part, et un moyen d'expression complexe qui dépend d'un travail préalable, d'autre part.

L'écriture est d'ailleurs envisagée dans ce texte comme le contraire du discours oral, le rapport dichotomique entre « l'écriture » et « la parole » (*idem*: 29) ou les « mots dans la bouche » et les mots « sur la feuille blanche » (*idem*: 32) étant souvent établit au long du roman. Dans le passage suivant, le pouvoir des deux est comparé : « Le langage articulé n'est pas une matière propre à épouser le désir – je veux dire : la langue orale, les paroles volantes

¹⁰ « Sa bouche, sa peau, sa langue, ses mains, ses doigts, ses cheveux, ses bras, ses jambes, ses fesses, son dos, ses lèvres, ses yeux, son sexe, elle connaît tout, elle connaît tout de son sexe, sauf son nom – le nom de cet homme, elle l'ignore, il reste inconnu » (Laurens, 2000: 166).

¹¹ « Ce que j'aime le plus chez les hommes, physiquement, ce sont les épaules, la ligne qui va du cou à l'articulation des bras, les bras, la poitrine, le dos. Ce qui me plaît dans un homme, c'est la stature, la carrure, la statue » (*idem*: 48).

– le poème au contraire se moule sur le corps, le poème est proche de la voix, de la peau » (*idem*: 35). Ici, le langage oral n'est plus conçu comme le contraire de l'écriture tout court, mais du poème, auquel Laurens attribue le pouvoir d'exprimer des sentiments et des sensations plus profondes.

Or, au long de *Dans ces bras-là*, il y a un contraste entre deux sortes de chapitres. Dans ceux où la narratrice s'adresse directement à son psychanalyste, le discours est à la première personne, au présent et beaucoup plus proche du langage oral ; il est plus simple et semble plus spontané. Par contre, dans les autres chapitres, qui portent sur les hommes, le « je » est remplacé par le « elle » ; le récit se fait plutôt au passé et le langage devient beaucoup plus complexe, travaillé dans sa polysémie, ses rythmes, ses jeux de sens et son aspect visuel. Le discours y est, par conséquent, épais, polysémique, fragmenté, irrégulier et presque lyrique.

Dans ces chapitres, le texte se remplit de jeux de mots, de pastiches, d'ironie, de renvois intertextuels de toute sorte (des citations, des références à des titres, des personnages, des scènes...) dévoilant de la sorte, non pas le passé de la femme, comme le font les informations autobiographiques, mais plutôt celui de l'écrivain. En effet, les livres, les auteurs, les personnages évoqués ont contribué à la formation de cet auteur tout comme les hommes ont contribué à celle de la femme. C'est donc ce contraste entre écriture et parole qui permet de saisir un être plus complexe, à la fois la femme et l'auteur.

Dans ces bras là est ainsi le résultat de la triple tension entre l'autobiographie et la fiction, l'homme et la femme, la parole et l'écriture. Ces dichotomies sont le fondement d'une quête d'identité dont le caractère indirect permet d'accéder à une compréhension plus profonde de cet être complexe qui est une femme et un auteur mais aussi un personnage fictionnel. Bien que le projet soit d'étudier l'homme et de sonder son mystère, on part du constat de l'impossibilité d'atteindre cet idéal. Le réel est toujours filtré par un regard, des sentiments, une langue, une écriture. Alors pourquoi pas en profiter et connaître simultanément l'objet d'étude et celle qui l'observe ? Camille Laurens n'a peur ni de la complexité, ni de l'inachèvement. Ce n'est pas le but qui compte, mais le parcours qui y mène. Dans celui-ci, un univers personnel se dévoile.

Références bibliographiques

DARRIEUSSECQ, Marie (2007). *Tom est mort*. Paris: P.O.L.

DIDIER, Béatrice (1981). *L'écriture femme*. Paris: P.U.F.

- LAURENS, Camille (1991). *Index*. Paris: Editions P.O.L.
- LAURENS, Camille (1992). *Romance*. Paris: Editions P.O.L.
- LAURENS, Camille (1994). *Les travaux d'Hercule*. Paris: Editions P.O.L.
- LAURENS, Camille (1995). *Philippe*. Paris: Editions P.O.L.
- LAURENS, Camille (1998). *L'Avenir*. Paris: Editions P.O.L.
- LAURENS, Camille (2000). *Dans ces bras là*. Paris: Editions P.O.L.
- LAURENS, Camille (2003). *L'amour, roman*. Paris: Editions P.O.L.
- LIGER, Baptiste, QUIRINY, Bernard (2000). « Le carnet de bal de Camille Laurens », Chronicart. URL: http://www.chronicart.com/print_webmag.php?id=478 [consulté le 8/VI/2009].
- RABATÉ, Dominique (1998). *Le roman français depuis 1900*. Paris: P.U.F.