



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 12, n° 1, Janvier 2011
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.6092>

L'écriture du *chez soi* chez Emmanuel Carrère, Marie NDiaye & Eugène Savitzkaya

Manon Delcour

Daisy Connon, *Subjects Not-at-home : Forms of the Uncanny in the Contemporary French Novel. Emmanuel Carrère, Marie NDiaye, Eugène Savitzkaya*, Amsterdam / New York : Rodopi, coll. « Faux titre », 2010, 295 p., EAN 9789042030053.



Pour citer cet article

Manon Delcour, « L'écriture du *chez soi* chez Emmanuel Carrère, Marie NDiaye & Eugène Savitzkaya », Acta fabula, vol. 12, n° 1, Notes de lecture, Janvier 2011, URL : <https://www.fabula.org/revue/document6092.php>, article mis en ligne le 08 Janvier 2011, consulté le 17 Janvier 2025, DOI : 10.58282/acta.6092

L'écriture du *chez soi* chez Emmanuel Carrère, Marie NDiaye & Eugène Savitzkaya

Manon Delcour

L'attrance de la littérature française contemporaine pour le quotidien, participant du « repli sur l'intime »¹ décrit par Christian Michel, est manifeste. Dans cet ouvrage, Daisy Connon analyse les textes de trois auteurs dont la production romanesque problématise la relation du sujet aux espaces familiaux. À ses yeux, Emmanuel Carrère, Marie NDiaye et Eugène Savitzkaya mettent tous trois en scène un décalage entre le sujet et le *chez soi*, notion qui recouvre à la fois le moi, la demeure, les interactions familiales et la vie quotidienne. D. Connon recourt au concept d'*Uncanny* (ou *Umheimliche*) pour étudier la rupture de la frontière entre étrange et familier et éclairer plusieurs aspects de ces textes, tant en ce qui concerne la conscience de soi que les caractéristiques de l'environnement dépeint ou l'expérience même de l'écriture.

Das Unheimliche

Plutôt que de fixer d'emblée le concept d'*Uncanny* dans une définition ou des caractéristiques formelles et thématiques (question du double, ambiance fantastique, confusion entre le vivant et l'inanimé, maison hantée, sentiment de frayeur, etc.), D. Connon préfère étudier l'évolution de ce terme insaisissable, aussi bien décrit, surtout dans le domaine de la psychanalyse, en termes de trou dans le discours que de répétition ou de supplément. Elle procède d'abord à une étude des formes recouvertes par ce concept dans les domaines anglophone, germanophone et francophone. Freud, déjà, relevait l'ambiguïté, voire la duplicité, fondatrice du terme allemand *das Unheimliche*, construit sur la racine *heim* (« home », « foyer »). En effet, l'adjectif *heimlich* dénote, dans certains cas attestés en littérature et en lexicologie, le même contenu que son contraire, *unheimlich*, témoignant de la caractéristique propre de ce concept : l'hésitation entre le familier et l'inconnu. La traduction française « inquiétante étrangeté » ne rend pas aussi explicitement compte de cette dimension de familiarité. *Das Unheimliche* désigne donc un moment de perte d'assise ferme, de rupture à l'égard du confort de l'environnement coutumier. Le sujet perçoit à cet instant l'étrangeté de ce qui lui est ordinairement connu et peut ressentir une anxiété due à « *the dissipation of the binary oppositions of the strange and the intimate, inside and outside, proper and improper* » (p. 31). D. Connon se penche ensuite sur le terme anglais d'*Uncanny* qui, dans son usage courant, désigne l'état d'angoisse provoqué par la dissipation momentanée du sentiment de proximité et de sécurité procuré par la réalité quotidienne. S'il

¹ Michel, Christian, « "Le Réel dort aussi" : un panorama du jeune roman français », *Esprit* 225, octobre 1996, p. 14, cité par Daisy Connon, p. 16.

s'avère difficile pour l'auteur de déterminer les conditions précises de l'étrangeté, ce concept, dans son acception anglaise, touche à la sphère collective en ce qu'il tient à une fêlure dans le pacte communicationnel : quelque chose d'irrésolu surgit au cœur de l'environnement familial, ne peut être expliqué par le sujet et impose une limite à l'interprétation.

D. Connon se penche ensuite sur la réflexion menée par Freud dans « L'inquiétante étrangeté » (1919) et « Au-delà du principe de plaisir » (1920) : à partir d'un concept esthétique associé à des motifs tels que le double, la répétition, la confusion entre animé et inanimé, etc., ce dernier considère, dans son commentaire sur l'analyse d'un conte de Hoffmann réalisée par E. Jentsch, l'*Unheimliche* comme un domaine ignoré par les théories esthétiques, uniquement concernées par le beau et le sublime. La théorie freudienne n'envisage pas seulement l'*Unheimliche* comme un sentiment étrange de confusion mais bien comme « *that class of the frightening which leads us back to what is known of old and long familiar* »². Afin de constituer sa subjectivité et la réalité environnante, l'individu doit réprimer des actes ou des pensées, ce qui donne lieu à une forme de perturbation de l'ego : l'*Uncanny*. Selon Freud, « *an uncanny experience occurs either when infantile complexes which have been repressed are once more revived by some impression, or when primitive beliefs which have been surmounted seem once more to be confirmed.* »³ Les expériences ou pensées familières, réprimées par peur de la castration, émergent à nouveau, sous forme d'étrangeté à soi et au monde. Ces conclusions rejoignent l'étymologie du mot : la forme positive du mot, *heimlich*, est elle-même ambivalente puisqu'elle désigne à la fois ce qui s'avère familier, relatif au foyer, et menaçant.

D. Connon rappelle que le concept d'*Uncanny* a montré sa valeur opératoire pour l'analyse littéraire. Il a été utilisé pour l'étude des textes d'Hoffmann, de Kafka ou de Poe. De nombreux ponts peuvent être jetés entre cette notion et l'analyse du fantastique par T. Todorov, les motifs du monstre et du double — entre autres le personnage de Frankenstein —, les techniques employées par le formalisme russe ou le réalisme magique. Depuis les années 1980, il a également été utilisé dans l'analyse de films, en le réduisant souvent à l'horreur et en omettant sa part intrinsèque de familiarité.

L'auteur parcourt ensuite les considérations contemporaines relatives à l'*Uncanny*, à commencer par les travaux d'Hélène Cixous et Julia Kristeva qui, même si elles n'ont pas abordé explicitement ce concept dans un ouvrage particulier, ont considérablement influencé les récentes considérations sur l'*Uncanny*. Un parallèle pourrait ainsi être établi entre le concept d'*Unheimliche* et le projet de levée des oppositions binaires typiquement occidentales décrit par H. Cixous dans *Prénoms de personne* (1974) : « Il ne s'agit pas de faire disparaître le sujet, mais de le rendre à sa divisibilité : s'attaquer au chez-soi, au pour-soi, au revenu ; montrer la fragilité du centre et des cloisons du moi ; c'est empêcher la complicité du moi en tant que maître avec

² Freud, Sigmund, « The Uncanny », in *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. XVIII, « Beyond the Pleasure Principle, Group Psychology and Other Works », trans. and ed. James Strachey, London, Hogarth Press, 1995, p. 220, cité par Daisy Connon, p. 36.

³ *Ibid.*, p. 249, cité par Daisy Connon, p. 36.

l'autorité (et la notion d'auteur) ; avec la répression et ses feintes ; avec la propriété sous toutes ses formes. »⁴ Les procédés littéraires teintés d'*Uncanny* sont moins une distorsion de la réalité qu'une part même du réel, qu'elle a dénommé par ailleurs *plurél*. Selon D. Connon, cette conception de l'*Uncanny* permet de déconstruire le foyer habituel depuis lequel le créateur, l'interprète et le lecteur approchent le texte et correspond dès lors à l'« esthétique » ou « poétique » de Cixous. De même, elle pointe le parallèle établi par H. Cixous entre *chez soi* et danger : plutôt que de considérer que l'*Uncanny* met au jour la vulnérabilité du foyer et la nécessité de récrire celui-ci, H. Cixous préfère prôner l'abandon du foyer et le déracinement, tant de l'auteur que du lecteur. Selon D. Connon, les trois auteurs de son corpus participent de la même mise en exergue de l'échec du *chez soi* à dégager le confort et la quiétude attendus.

Si la perspective de J. Kristeva, dans *Étrangers à nous-mêmes* (1988), diffère de celle d'H. Cixous, toutes deux s'intéressent à la valeur de la déstabilisation, processus qui se trouve au cœur de l'*Uncanny*. Ce concept gagne à être envisagé à un niveau également collectif. J. Kristeva, dans une compréhension psychanalytique, associée à la conscience sociale et politique de sa critique du nationalisme, considère que la dislocation du sujet — que D. Connon étudie plus en profondeur dans la dernière partie de son essai — constitue le point de départ de la relation à autrui. Le fait de percevoir sa propre étrangeté, et par là même sa vulnérabilité, revêt une valeur sociale et se porte garant d'ouverture à l'autre : « Nous nous savons étranger à nous-mêmes, et c'est à partir de ce seul appui que nous pouvons essayer de vivre avec les autres. »⁵ Après son étude du concept de l'abject, J. Kristeva en vient à considérer la relation établie par l'art avec une position pré-linguistique ou pré-symbolique du sujet. L'art et le texte créent les conditions d'une distinction équivoque entre le sujet et l'objet, d'une structure où l'ordre régulateur manque son but. L'art nous permettrait d'interagir avec notre environnement de manière à nous mettre constamment dans la position d'étranger. Grâce à des procédés comme le changement de position énonciative ou des thèmes tels que le déplacement, le sujet peut être rendu étranger à son foyer, ce qui entraîne la dissolution et la transformation des identités. Aux yeux de D. Connon, l'apport majeur des travaux de J. Kristeva pour les études portant sur l'*Uncanny* consiste bien en la réinterprétation du sujet et la nécessité constante de déstabiliser pour reconsidérer notre vision de la réalité, de régénérer de la sorte les liens d'identification qui relient l'individu à son environnement et de réévaluer sans cesse les principes sociétaux.

D. Connon retient des autres travaux qu'elle a pu étudier et critiquer, comme *The Uncanny* de Nicolas Royle⁶, la nécessité de considérer l'*Uncanny* comme une philosophie de l'ordinaire davantage que comme un simple moment d'angoisse et l'intérêt de considérer l'*Uncanny* comme un non-concept, afin de ne pas perdre sa valeur performative. Elle entend de la sorte contourner

⁴ Cixous, Hélène, *Prénoms de personne*, Paris, Seuil, 1974, p. 6, citée par Daisy Connon, p. 62.

⁵ Kristeva, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, p. 269, citée par Daisy Connon, p. 73.

⁶ Royle, Nicolas, *The Uncanny*, Manchester, Manchester University Press, 2003.

l'aspect définitoire et réducteur souvent reproché aux théoriciens qui ont traité, de près ou de loin, de l'*Uncanny*. Cet outil déstabilisant ouvre de nouveaux espaces discursifs et actualise les perceptions de l'ordinaire, tout en plaçant le discours dans un état de non-lieu, qui peut toujours mettre à mal ce qui est en train d'être affirmé. En définitive, le *chez soi* ne désignerait pas seulement un lieu mais bien un positionnement intellectuel, conceptuel et émotionnel, aux implications esthétiques et éthiques. Tout comme Emmanuel Lévinas, D. Connon envisage par conséquent le foyer comme un processus.

Foyers extraordinaires

D. Connon entend étudier la manière dont Emmanuel Carrère, Marie NDiaye et Eugène Savitzkaya explorent, dans un projet romanesque novateur, les motifs et les dynamiques de l'*Uncanny* pour envisager l'environnement familial et les relations quotidiennes à travers les codes de l'étrange. La représentation de la condition d'un individu jamais maître chez lui semble constituer la condition première du sujet dans le monde. Ce choix peut s'avérer productif esthétiquement et à même de générer du sens. Aussi, D. Connon souhaite-t-elle mettre en perspective le retour au banal — courant dans la littérature contemporaine — de ces trois auteurs au moyen du concept d'*Uncanny*.

Aux yeux de D. Connon, le recours à l'étrange permet ainsi à Emmanuel Carrère et Marie NDiaye d'élaborer un réalisme particulier dans *La Moustache* (1986) et *La Sorcière* (1996). La problématique de la moustache du narrateur rasée sans que personne dans son entourage ne le remarque dérive rapidement en un point de rupture par rapport à l'image stable du foyer. L'intrusion de l'angoisse typique du fantastique dans un roman d'allure réaliste révèle la facticité de l'existence bourgeoise du couple. Le quotidien dévoile dès lors sa duplicité : en insérant un grain de sable dans la machine de l'univers quotidien, Emmanuel Carrère construit une réalité alternative du familial. D. Connon y voit une tentative pour affranchir le lecteur de son point de vue habituel sur la réalité familière du *chez soi* et évaluer sa propre place dans cet environnement, notamment par rapport à des réalités contemporaines telles que l'illusion du couple idéal, le moi narcissique, la continuité entre l'ego et le monde, etc.

Le réalisme teinté de fantaisie à l'œuvre dans *La Sorcière* sert la même réflexion sur l'ordinaire : NDiaye met en exergue le côté absurde et indéfinissable que peut revêtir le foyer en interrogeant des thèmes tels que les troubles de la communication familiale, l'artificialité de la société de consommation, la banalité dérisoire de certains aspects de la vie en banlieue, la nature fluctuante des identifications contemporaines, etc. Dans ces deux romans, l'atmosphère fantastique, souvent traitée avec ironie ou humour, vient renouveler le réalisme et transformer étrangement l'univers familial, faisant vaciller les illusions ou mythes du quotidien, comme la solidité des relations familiales, l'assurance du moi, la normalité du foyer, etc. Ces romans dépeignent donc le quotidien comme une scène de discontinuité et de désordre, où le sujet tente sans cesse de se familiariser avec lui-même.

Enfin, la vision poétique de la maison adoptée par Eugène Savitzkaya dans *En vie* (1995) confère une nouvelle dimension à l'espace routinier, qui prolonge ponctuellement le corps du narrateur. Le regard fasciné de ce dernier confère un nouveau rôle aux tâches domestiques et s'attarde sur les objets banals pour en laisser transparaître le mystère. La position d'hospitalité vis-à-vis de son environnement adoptée par le narrateur affecte les représentations de l'ego et du domicile mais aussi de l'écriture elle-même.

Le lecteur sera confronté, dans ces trois romans, au même refus, réaliste ou lyrique, d'expliquer et d'épuiser l'*Uncanny*, désormais envisagé comme une qualité de l'ordinaire, et à une actualisation singulière de l'héritage du Nouveau Roman. Les narrateurs d'Emmanuel Carrère et d'Eugène Savitzkaya semblent revêtir une position similaire de réticence à l'égard du quotidien, comme si ce dernier semblait en dernière instance hors de portée des structures narratives ou collectives mises en jeu par le roman.

Des relations familiales empreintes d'étrangeté

La perturbation des relations familiales et la « famille mutilée » constituent un second thème récurrent dans la littérature contemporaine, comme en témoigne entre autres l'efflorescence des récits de filiation⁷. Le roman de Marie NDiaye, *Rosie Carpe* (2001), aborde, quant à lui, les relations familiales troubles, un statut maternel équivoque, une identification sociale et familiale flottante, par le biais des motifs et codes de l'*Uncanny*, c'est-à-dire d'une distorsion ou d'une exagération des moments les moins positifs de la vie familiale. D. Connon y voit également une esquisse des relations intersubjectives tissant la société contemporaine.

Le danger que peut receler le quotidien constitue le cœur de *La Classe de neige* (1995) d'Emmanuel Carrère : au secret paternel — dont la révélation progressive teinte tout le roman d'une angoisse de la disparition et du démembrement, qui fait écho au thème de la castration évoqué par Freud — répond l'anxiété et la fantaisie de l'enfant, isolé au milieu de ses semblables.

Le père-narrateur de *Marin mon cœur* (1992) occupe une position d'étrangeté déterminée par le changement de point de vue. Comme chez Carrère, la perspective de l'enfant permet de brouiller les codes du familier et de l'étrange : Marin, dans sa découverte du monde, donne un nouvel éclairage — poétique — à l'environnement familial. L'effet d'étrangeté, recherché, accueilli et prolongé délibérément, a partie liée avec la dimension pré-symbolique du microcosme mis en scène. Dans la relation entre le « nain » et le « géant », l'importance du corps et l'incohérence de Marin servent de tremplin à la créativité et à la transformation. Le recours à une atmosphère particulière — dans sa dimension positive — de l'*Uncanny* permet à Savitzkaya de retirer au père sa fonction habituelle de repère dans la signification et de récrire le dualisme de la relation père-fils.

Les implications éthiques de l'*Unheimliche*

⁷ Daisy Connon cite ainsi Marie Nimier, François Vigouroux et Pierre Bergounioux.

À partir des analyses d'H. Cixous et J. Kristeva, D. Connon envisage l'éthique romanesque à l'œuvre dans *L'Adversaire* (2000), *Autoportrait en vert* (2005) et *Fou trop poli* (2005), trois textes d'inspiration autobiographique habités, selon elle, par une question identique : quelle place se donner ? Emmanuel Carrère, en recourant à la pluralité des énonciations et considérant la personnalité de Jean-Claude Romand comme un « vide blanc » plutôt que comme une double personnalité, interroge le statut du fait divers et de la constitution subjective. Marie NDiaye et Eugène Savitzkaya exploitent également ce qu'il est convenu d'appeler l'autofiction sous l'angle d'une crise de la subjectivité. Le narrateur d'*Autoportrait en vert* découvre, grâce à des motifs fantastiques tels que la maison hantée et la transformation, l'ambiguïté identitaire et son absence de maîtrise sur le *chez soi*. Comme souvent chez Marie NDiaye, la fantaisie prime sur la rationalité de l'individu. D'une part, l'emploi de ces procédés illustre la difficulté, voire l'impossibilité, de se représenter, phénomène typique de la modernité, marquée par la crise de la subjectivité. D'autre part, ils servent paradoxalement cette représentation de soi, en enrichissant le geste portraitiste de l'artiste.

La même ambivalence habite *Fou trop poli*, bien que l'atmosphère y semble davantage empreinte de curiosité que d'anxiété. Le motif du double incarné par le fou, « trop poli » après avoir été « civil »⁸, rejoint l'une des caractéristiques de l'*Uncanny*, tout comme les techniques de répétition et de dislocation des termes hors de leur contexte usuel servent une conception du langage dans laquelle l'effet d'étrange prend le pas sur la référence. Le narrateur, relais d'une voix auctoriale également touchée par la dislocation, arbore les traits d'un écrivain —jardinier et privilégie un espace intermédiaire tel que le jardin, au détriment d'un point géographique fixe. En raison d'une structure arbitraire — l'histoire familiale marquée par un double exil —, le narrateur adopte la position du soi en exil. Les frontières du *chez soi* s'avèrent rapidement poreuses et le domicile apparaît comme une notion illusoire. Le ressassement d'une histoire qui tourne autour d'elle-même, cherchant à atteindre, sans succès, son origine perdue, reflète le sentiment d'*Unheimliche* expérimenté par le narrateur dans sa quête de se représenter lui-même. Les textes étudiés soulèvent tous le processus de double du soi et l'entreprise d'auto-annihilation impliqués par le projet autobiographique.

Selon D. Connon, envisager ce type d'écrits sous l'angle de l'*Uncanny* et du *chez soi* permet de rendre perceptibles certaines préoccupations et apories de l'autofiction. Enfin, D. Connon rapproche ces textes d'une conception, défendue par Kristeva et Cixous, de l'*Uncanny* comme cadre théorique capable de cerner et d'enrichir cette approche de la narration comme déstabilisation — éthique — du *chez soi*. Loin de mener à l'effacement ou au silence, l'étrange mène à l'interrogation et à la créativité : par exemple, le narrateur de *L'Adversaire*, refusant d'écarter la possibilité d'habiter les autres points de vue singuliers sur l'affaire de Jean-Claude

⁸ Savitzkaya, Eugène, *Fou civil*, Paris, Flohic éditions, 1999.

Romand, s'écarte d'un traitement du fait divers orienté par des catégories morales ou historiques fixes.

En conclusion, cet essai constitue la première analyse d'un corpus francophone contemporain à la lumière d'un concept envisagé dans sa réception anglophone. Cette notion d'*Uncanny* s'avère féconde en ce qu'elle permet de comparer des auteurs à l'écriture aussi différente qu'Emmanuel Carrère, Marie NDiaye et Eugène Savitzkaya. L'on regrette cependant que, exception faite des travaux de Kristeva et, dans une moindre mesure, de Freud, l'exposé théorique n'éclaire pas plus fréquemment et explicitement l'analyse — par conséquent parfois thématique — des textes. Néanmoins, relire *L'Adversaire* à la lumière de l'apport des théories de J. Kristeva permet à Daisy Connon de dégager des éléments de compréhension pertinents quant à la position d'Emmanuel Carrère sur le traitement du fait divers. Enfin, considérer tout au long de l'ouvrage, l'*Uncanny* comme un processus et non comme une catégorie figée confère une valeur opératoire à ce concept ou à des motifs contigus dans certaines des analyses menées par D. Connon.

PLAN

AUTEUR

Manon Delcour

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : manon.delcour@uclouvain.be