

UNIVERSITE A.MIRA-BEJAIA
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
DEPARTEMENT DE LANGUE ET LITTERATURE FRANÇAISES



Mémoire

ENVUE DE L'OBTENTION DU DIPLÔME DE MASTER

Domaine : Lettres et Langues Etrangères

Filière : Français

Spécialité : Sciences des textes littéraires français

THEME

L'écriture autobiographique dans *Il y avait le jour, il y avait la nuit, il y a avait l'inceste* de Mathilde Brasilier

Présenté par :

OUAHRANI Sofiane

Dirigé par :

Dr. M. BELHOUCINE

ANNEE UNIVERSITAIRE 2015/2016

Remerciements

Ce travail a été effectué sous la direction de Mlle Mounya BELHOUCINE qui a dispensé son temps et ses conseils pour l'élaboration de ce mémoire. Au cours de mes recherches, j'ai été guidé par ses conseils, ses questionnements, ses encouragements et son enthousiasme. Qu'elle veuille trouver ici dans l'accomplissement de cet humble travail l'expression de ma profonde gratitude et ma grande admiration.

Je remercie également tous ceux qui m'ont aidé de près ou de loin pour leur soutien moral et surtout leur encouragement.

Je tiens à remercier vivement tous mes enseignants sans exceptions. Qu'ils reçoivent ici le témoignage de mon profond respect.

A toute ma famille

SOMMAIRE

Introduction générale..... P 6

Chapitre I : Etude des indices pratextuels

Introduction.....P 15

1. Le titre.....P 17

2. Le nom de l'auteur.....P 20

3. L'image..... P 22

4. La dédicace.....P 23

5. La 4^{ème} de couverture.....P 24

Conclusion.....P 26

Chapitre II : La poétique de l'indicible

Introduction.....P 28

1. La notion de l'indicible en littérature.....P 28

2. L'indicible déontique autobiographique.....P 31

3. L'indicible aléthique autobiographique.....P 33

Conclusion.....P 37

Chapitre III : La poétique de la mémoire

Introduction.....P 39

1. La mémoire autobiographique.....P 40

2. De la mémoire.....P 41

3. Mémoire – image.....P 45

Conclusion.....P 47

Chapitre IV : L'écriture cathartique

Introduction.....	P 49
1. Tragédie / Catharsis.....	P 49
2. L'urgence d'écrire et de témoigner.....	P 51
3. La fonction cathartique de l'écriture.....	P 53
Conclusion.....	P 56
Conclusion générale.....	P 57
BIBLIOGRAPHIE.....	P 60

Introduction générale

L'écriture littéraire à caractère autobiographique a connu un foisonnement considérable dans l'histoire du genre romanesque, puisqu'on compte un nombre surnuméraire de récits à la première personne, qui se présente parfois sous forme de fictions et parfois comme témoignages. L'émergence des récits de vie dans le champ littéraire, est lié étroitement à des situations d'ordre traumatique qu'impose une nécessité de questionner l'écriture, par conséquent, naît une exigence de témoigner d'une répulsion, d'un moment d'affolement pour se confronter à l'impossibilité de dire, dans les expériences comme celle de l'inceste à laquelle peut-être se joint la notion de l'indicible.

La production littéraire à teneur autobiographique sur l'inceste est fondée sur une dichotomie entre coupable et victime, en mettant en scène la parole de la victime qui rompt le silence sur son expérience pour porter un remède à un passé douloureux.

Le roman de Mathilde Brasilier, *Il y avait le jour, il y avait la nuit, il y avait l'inceste*, insiste d'une façon remarquable sur les termes « indicible », « inavouable », « inexprimable ».

La problématique de l'indicible en littérature a provoqué des questions à partir desquelles il serait intéressant d'étudier le roman de Brasilier. L'intérêt de notre travail réside, en effet, dans cette nouvelle notion faisant l'objet d'étude dont nous allons nous intéresser.

Née à Paris l'an 1959, Mathilde Brasilier a longtemps exercé comme architecte avant de se consacrer à l'écriture. En tant que journaliste, elle a signé de nombreux articles pour le *Nouvel Observateur*, *Magazine Challenges* et *Sciences et Avenir*. Ce récit autobiographique est son premier roman.

L'écriture est son mode de communication qui lui sert à dégager une expérience qu'elle a vécue. *Il y avait le jour, il y avait la nuit, il y avait l'inceste* est le récit d'enfance, voire de vie tout entière de Mathilde Brasilier. Elle raconte son histoire sous le nom d'emprunt « Maud Steiner », fille d'un père architecte et d'une mère sculpteur, elle a grandi à Saint-Germain-des Prés dans les années soixante, dans une maison bourgeoise du 6^e arrondissement de Paris. Là, où s'est déroulée une enfance

abimée et rythmée par la seule scansion de l'inceste, contenant les mots de la victime qui sortent aujourd'hui en phrases au fil d'une « écriture du désastre »¹, d'une vie abimée par le négatif qu'elle fut et demeure un être dévasté. Fabien est le frère adoré, alter égo de Maud, pris comme elle dans la tourmente de l'inceste et s'est suicidé à l'âge de 24 ans. Les deux forment le cœur battant d'une histoire d'où n'émergent que deux autres personnages : la mère, « M », opaque, ayant décidé une fois pour toutes de ne pas voir, de ne pas savoir ; et le père, « P », une figure d'épouvante.

Mathilde Brasilier est l'auteure-narratrice et personnage principal. Son récit, est en fait, fondé sur un projet autobiographique qui fait figure d'un genre dominant et omniprésent dans la scène littéraire. Cependant, le mot autobiographie est fort intéressant et il nous convient dès lors de le définir précisément avant de l'intégrer dans notre problématique.

Le sens étymologique du mot autobiographie évoqué dans l'ouvrage de Georges Gusdorf qui s'intitule *Auto-bio-graphie* (1991). Le bio : « *continuité vitale de l'identité, son déploiement historique, variation sur le thème fondamental* »² d'un autos : « *l'identité, le moi conscient de lui-même (...)* »³ est restitué par la graphie : « *La graphie énonce l'identité du scripteur (autos), en un moment précis dans la perspective de sa destinée* »⁴. Nous constatons ici l'importance de l'écriture, en tant qu'empreinte verbale ou visuelle (image), inscrite et recueillie sur un support (mémoire), comme entremise fondamentale au genre de l'autobiographie.

Pour Philippe Lejeune, l'autobiographie relève d'un moment important dans l'histoire de l'identité et de l'individu : la « *découverte de la valeur de la personne mais aussi [d]'une certaine conception de la personne [qui] s'explique par son histoire et en particulier par sa genèse dans l'enfance et l'adolescence (...)* »⁵. L'écriture de soi c'est une manière de communiquer à l'autrui la valeur d'une expérience vécue et d'un désir de

¹-« *écriture du désastre* ». Dans le désastre, il y a « de » (préfixe privatif) et « astre » : séparation d'avec l'astre, pouvoir centripète et désintégration. Autrement dit, c'est une écriture de l'infigurable qui dissout les formes. Eric HOPPENOT, Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : « *le temps de l'absence de temps* », Colloque du GRES, Barcelone 2001, p.19.

²-Georges GUSDORF, *Auto-bio-graphie*, Edition Odile Jacob, 1991, p.10

³- Ibid.p.20.

⁴- Ibid. p.12

⁵- Philippe LEJEUNE, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin. U2, 1971, p. 226.

dire la vérité, renouvellement littéraire que Philippe Lejeune résume comme un « *esprit de sincérité allié à l'esprit de recherche* »¹ La prise de parole émane d'une envie d'exprimer une conscience d'intériorité opposée à une extériorité du monde, pour une quête visant à extraire ce qui est intérieur à l'individu. Ce qui confirme par ailleurs, le développement de la pratique autobiographique dans sa forme contemporaine que Lejeune définit comme « *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* »² A ce niveau, l'autobiographie établirait un « (...) *mouvement récapitulatif de synthèse de moi* »³

En tentant d'appréhender et d'explicitier les critères de lecture de Philippe Lejeune, on a constaté que l'autobiographie était un genre « *contractuel* »⁴, c'est-à-dire une lecture qui se fonde sur un pacte passé entre le lecteur et l'auteur qui assure par-là, la nature du texte autobiographique. Ce pacte de lecture est soutenu par une « *identité assumée au niveau de l'énonciation* »⁵ En cela, il faudrait que l'auteur se situe à son récit de vie dans lequel il montrerait que celui qui était dans le passé est le même de celui qu'il est au moment où il écrit. Le récit est donc fait à la première personne qui manifeste une volonté d'écrire, et raconte les conditions qui l'ont mené à devenir l'être qu'il est au moment de l'écriture.

L'écriture est liée à la vie, elle provoque et interpelle les limites de l'intimité, écrire serait parler et extimer l'intime. L'auteure Mathilde Brasilier, revient sur son expérience vécue et celle de son frère Fabien, ils étaient victimes d'inceste de l'âge de 5 ans à 10 ans, dans un langage poétique et minimaliste, l'anéantissement par l'acte de l'inceste. Par des descriptions d'une vie d'enfance rythmée par la peur, la douleur, la souffrance de S.Steiner.

L'auteure souligne clairement sa volonté de faire voir et raconter les scènes d'inceste qu'elle a subi, si comme elle veut que nous, lecteurs, soyons les témoins d'une pièce jouée sur scène, qui nous frapperait d'images dont il faudrait surgir le sens :

¹ - Philippe LEJEUNE, *Signes de vie (Le Pacte autobiographique 2*, Paris, Edition du Seuil, 2005, p.202.

² - Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1996, P. 14.

³ - Philippe LEJEUNE, *L'autobiographie en France*, Op.cit., P. 226.

⁴ - Ibid. P.44.

⁵ - Ibid. P. 25.

« Le possible du roman ne se conçoit pas sans l'impossible du réel. Afin d'y parvenir je voudrais me défaire de ma rhétorique ancienne et ne plus rien réfléchir d'autre que le mouvement de l'inscription, de l'effacement sur la feuille »¹.

L'ambition d'écriture chez l'auteure provient de son vécu douloureux, en tant qu'expérience extrême. Ainsi, le récit Brésilien sur l'inceste c'est un vécu traumatique de son enfance. Écrit à la première personne, sa parole c'est une marque, c'est-à-dire une écriture des effets cicatrisés de l'expérience incestueuse.

L'auteure transcrit son traumatisme à travers une « poétique de l'indicible » qui est une exigence de ce qui devrait s'écrire. L'écrivain, a dit Roland Barthes, est celui « pour qui le langage fait problème »² Cela suggère que la réflexion sur les modalités d'écriture devient impérative lorsque l'opacité du langage et du réel est altérée par un événement traumatique, terrible, inexprimable. La nécessité urgente de témoigner d'un traumatisme est confrontée à l'incapacité de dire. En fait, la majorité des approches critiques portant sur la difficulté des textes à exprimer l'expérience douloureuse, s'intéressent au phénomène de l'indicible soit comme un problème de langage, soit comme une entrave cognitive à comprendre l'irrationnel, soit dans une mesure d'acception, comme un problème de réception de l'indicible.

Notre démarche se propose, essentiellement, à interroger l'écriture basilienne à partir de l'indicible de l'inceste et sa difficulté de réception, afin d'arriver à une compréhension qui constitue le problème de l'indicible. Dans cette optique, la notion de l'indicible pourrait être envisagée comme un outil moderne dans le processus de l'écriture autobiographique, et dans la représentation d'une vérité qui se dérobe.

Par contre, nous allons nous intéresser à la « poétique de la mémoire » qui est un instrument indispensable dans l'opération d'écriture. L'auteure souffrait d'une amnésie protectrice durant 20 ans, ce n'est qu'en 2000 que sa mémoire lui fait défaut. C'est après des années qu'elle se souvient des séquences traumatiques de son enfance. La construction fragmentée explique l'aspect a-chronologique des événements relatés.

¹ - Mathilde, BRASILIER, *Il y avait le jour, il y avait la nuit, il y avait l'inceste*, Ed. Mélibée, 2015, P.P 22,23.

² - Roland BARTHES, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1996, P.46.

Des flashbacks de plus en plus ré-émergés qui participent dans la structuration du récit. On comprendra que le drame subit avait provoqué l'amnésie de la narratrice. Entre autres, l'acte d'écriture de l'auteure marque le début de la reconquête du passé. Le travail d'écriture par conséquent, passe par le travail de la mémoire, c'est-à-dire la mémoire s'élève contre l'oubli lorsque l'auteure se souvient. La mémoire de la narratrice est comme une anamnèse, parce que l'écriture opère un travail de mémoire, la poétique de la mémoire ainsi se saisit dans la mise en œuvre de la mémoire qui concrétise ce qui n'existe pas auparavant.

Témoigner d'une expérience vécue résulte de la volonté de l'auteure de se souvenir, et de fixer pour toujours l'inconcevable passé. Par ailleurs, la narratrice n'imagine pas ce qu'elle raconte, elle l'a vécu et le vit encore dans sa mémoire. Le témoignage est alors présenté comme une forme de résistance, qui consistait à vouloir survivre pour pouvoir témoigner.

Ecrire le passé répond à une volonté de rendre justice et au besoin de surmonter le traumatisme. Ecrire a été pour Mathilde Brasilier, une nécessité afin de se libérer de ses souvenirs accablants. Le fait de mettre ses souvenirs noir sur blanc est un moyen pour s'extérioriser et de se purifier. L'acte d'écriture est donc bien une urgence pour la victime d'inceste, car il est porteur d'une mémoire atroce. Ceux qui témoignent d'un traumatisme vécu ont une volonté de transmettre, de faire savoir, pour de tels actes ne se reproduisent plus. Pour l'auteure qui témoigne, il est important de mettre en garde l'être humain, de montrer ce que l'humain peut faire à son proche. Témoigner, c'est à la fois attester la vérité d'un fait vécu, donner corps au souvenir et transmettre un message pour l'avenir. Le témoignage de Mathilde Brasilier sur le crime de l'inceste est peut-être utilisé à caractère d'une œuvre littéraire, mais qui est susceptible de participer à établir la vérité des faits. De ce fait, Gérard Genette écrit : « *l'énoncé de fiction ni vrai ni faux (mais, aurait dit Aristote, (« possible »).* »¹ Ce type de témoignage se déploie dans le pôle romanesque en tant que récit autobiographique, caractérisé formellement par l'identité entre l'auteure, la narratrice et le personnage principal.

¹ - Gérard. GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, 1991, p.20.

Si l'écriture est en premier lieu une quête, elle est également une manière de se retrouver, plutôt comme un moyen d'accompagnement de la personne dans l'atteinte de son désir de dépasser un événement douloureux, qui est souvent accompagné d'une impulsion d'écrire.

Par le récit de son expérience, l'auteure extrait le traumatisme de sa mémoire dans la mesure où le processus d'écriture de représenter un passé douloureux devient alors un moyen thérapeutique, de se purifier des sentiments négatifs et de se purger ; c'est l'idée d'une écriture envisagée comme remède. De ce fait, nous allons chercher la notion de la « catharsis » et son équivalent dans l'écriture romanesque de Mathilde Brasilier.

Ce cheminement du travail que nous espérons mener sur le texte de Mathilde Brasilier nous permettra de poser la problématique de notre mémoire, soit : comment l'écriture autobiographique est à l'épreuve de la poétique de l'indicible et la poétique de la mémoire ?

Afin de rendre notre travail plus cohérent, nous le divisons en quatre chapitres :

_le premier chapitre sera consacré à l'étude des « indices paratextuels » que nous interrogeons sur la généricité de l'œuvre à travers l'analyse des éléments qui attestent la nature autobiographique du texte Brasilien : le titre, le nom de l'auteur, l'image, la dédicace et la 4^{ème} de couverture.

_ dans le deuxième chapitre, nous aborderons « la poétique de l'indicible » qui se manifeste comme une stratégie discursive. Nous proposons d'analyser l'indicible de l'inceste d'une manière paradigmatique en orientant notre analyse selon deux modalités, à savoir : la modalité déontique et la modalité aléthique.

_ dans le troisième chapitre, nous étudierons la « poétique de la mémoire » éveillée par des flashes bak troublants qui ressuscitent un passé traumatique comparé à une image spectrale. Nous allons voir comment l'écriture amnésique étant involontaire se manifeste dans la narration.

_ dans le quatrième chapitre qui sera consacré à « l'écriture cathartique » qui renvoie à une nécessité impérieuse de l'auteur de dire et de témoigner sur son passé, afin de transcender les séquences traumatiques de sa vie. De ce fait, nous verrons comment l'écriture assume une fonction thérapeutique.

Chapitre I

Etude des indices paratextuels

Introduction :

Tout roman propose un certain nombre de signes à partir desquels le lecteur peut saisir ou limiter l'indétermination du texte qu'il découvre, c'est-à-dire le texte n'est pas dès lors défini et qui n'est pas classé avec tant de précision. Ces indices qui entourent et accompagnent le texte sont fonctionnels : le titre, le nom de l'auteur, le nom de l'éditeur, la quatrième de couverture, l'illustration, la dédicace etc. C'est une partie intégrante de la production du texte.

Ces éléments paratextuels qui accompagnent le texte désignent :

« L'ensemble des descriptions qui entourent un texte publié, en ce compris les signes typographiques et iconographiques qui le constituent. Cette catégorie comprend donc les titres, sous-titres, préface, dédicace [...] tous signes et signaux pouvant être le fait de l'auteur ou de l'éditeur voire diffuseur »¹

Nous aborderons le corps de l'œuvre à travers l'étude des éléments paratextuels : le titre, le nom de l'auteur, l'image, la dédicace ainsi que la 4^{ème} de couverture. Ces éléments interpellent le lecteur car ils font partie des points stratégiques susceptibles de produire leur effets avant même d'entreprendre un contact concret avec le texte. De ce fait, nous allons voir quel est le rôle principal du paratexte dans le processus d'identification générique de notre corpus.

Définition du paratexte :

Le paratexte est un matériel textuel qui se présente comme un outil indispensable pour mieux saisir la signification de l'œuvre littéraire et repérer les clés de son interprétation. Il participe dans la création d'un lieu d'échange entre l'auteur et le lecteur en bâtissant un « *pacte de lecture* » qui sert à guider le mécanisme de la réception de l'œuvre. Grâce aux éléments paratextuels, le lecteur entre en relation avec l'œuvre en lui donnant des informations et des orientations sur ses lectures et sur la nature du livre.

¹ - *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, PUF, Paris, 2010, P. 432.

C'est dans son ouvrage intitulé *Seuils* que Gérard Genette étudie et analyse en détail le paratexte de l'œuvre. Pour le théoricien il est :

« *Ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil [...] qui offre à tout un chacun la possibilité d'enter ou de rebrousser chemin.* »¹

Ainsi, le paratexte se définit par un ensemble de signes discursifs qui accompagnent le texte dans la périphérie du volume textuel, à savoir la première de couverture et ses composantes dont le nom de l'auteur, le nom de l'éditeur, le titre, l'illustration etc., ainsi que la quatrième de couverture. Cet ensemble de l'appareil textuel, ce sont des éléments de « pratique et de discours » de l'œuvre car ils amènent à repérer et à classer un texte dans un genre particulier et qui proposent un objectif commun, celui qui consiste non seulement d'informer et de convaincre, mais également de corroborer et d'argumenter. Ces éléments paratextuels provenant non seulement de l'auteur mais aussi de l'éditeur, et ont pour objectif de décortiquer et d'analyser l'œuvre en tant qu'« objet » et de guider le lecteur à déterminer son appartenance générique. Nous tâcherons d'étudier le paratexte dans notre corpus comme étant un ensemble de productions discursives qui parviennent à présenter le texte. Nous allons faire appel aux travaux des théoriciens de la matière. Dans cette optique, notre démarche sera menée à partir d'un ouvrage de Genette intitulé, *Seuils*.

Pour ce faire, nous allons nous intéresser à étudier le péri-texte contenant le nom de l'auteur, le titre, l'illustrations, la dédicace, et en dernier lieu, la quatrième de couverture.

Nous verrons comment le paratexte instaure une communication avec le lecteur à travers les éléments cités, et comment Mathilde Brasilier signe un contrat de lecture qui explique la volonté de l'auteure de vouloir faire de son texte une œuvre autobiographique.

¹ - Gérard GENETTE, *Seuils*, Ed. Seuil, Paris, 1987. P.64.

I- Analyse du périphrase :

1. Le titre :

Le titre occupe une place prépondérante dans l'ensemble des éléments paratextuels. On doit à Claude Duchet (1973) l'emploi du néologisme « *titrologie* » qui a pour objet d'étude les titres. Le titre comme incipit romanesque est à la fois stimulation et début d'assouvissement de la curiosité du lecteur, ainsi il joint les fonctions de tout texte publicitaire ; référentielle, conative et poétique.

Il se présente comme une annonce du texte, aussi un élément qui inaugure et mémorise à la fois. Le titre est un « incipit romanesque » en tant qu'élément d'entrée dans le texte, et également mémoire dans la mesure où il accomplit une fonction mnésique : le titre indique et rappelle au lecteur quelque chose. Il est donc en étroite complémentarité avec le texte qu'il annonce, l'un annonce l'autre explique. Le texte « *s'érige en micro-texte autosuffisant, générateur de son propre code* »¹. Cependant, le titre vise sa complétude, confirme son ipséité, c'est-à-dire ce qui fait qu'il est lui-même et non un autre.

Dans ce passage, Gérard Genette explique clairement la fonction du titre du roman : « *Le roman traduit son titre, le sature, le décode et l'efface ou il le réinscrit dans la pluralité d'un texte et brouille le code publicitaire en accentuant la fonction poétique latente du titre, transformant l'information et le signe en valeur, l'énoncé en foyer connotatif* »²

Selon Genette, le titre est travaillé non seulement par l'auteur mais aussi par l'éditeur, afin de répondre aux exigences du marché littéraire. Il est à l'origine d'une médiation qui se crée entre l'auteur et le lecteur.

Le titre comme le message publicitaire doit remplir trois fonctions référentielles :

- Il doit informer : fonction référentielle

¹ - Maurice DELACROIS, Fernand HAULLYN, *Introduction aux études littéraires*, Paris, DUCULOT, 1995, p.204.

² - Gérard, GENETTE, *Op.cit.*, p.9.

- Faire part de : fonction conative
- Appâter et susciter l'intérêt du lecteur : fonction poétique

Avec le titre de notre corpus *Il y avait le jour, il y avait la nuit, il y avait l'inceste* nous sommes en présence d'un énoncé référentiel. En effet, le titre est constitué d'un ensemble d'informations et il suppose l'existence d'un référent : ce dont on parle, « *l'inceste* ». Dans le couple de mot « jour et nuit », la première remarque qui prime les deux termes incontestablement unis par une relation très forte. Ce qui attire à première vue notre attention c'est que le « jour » et la « nuit » sont comme deux contraires. En fait, la relation antonymique assurément équitable est celle qui oppose le jour et la nuit sur plan temporel, comme fractions séparées par le lever et le coucher du soleil. Le jour suggère la lumière et la clarté tandis que la nuit laisse entendre l'ombre et l'obscurité. Aussi, métaphoriquement comme symbole de la vie et de la mort ; le jour est la vie de l'auteure Mathilde Brasilier qui est abimée par le crime de l'inceste, ainsi qu'il a été annoncé par cette nuit qui représente l'accident, l'écart, la douleur et transgression : « *La douleur d'un sommeil illicite, c'est comme l'écart entre la vie telle qu'elle est et celle qu'elle pourrait être* »¹ L'expression « sommeil illicite » nous informe que la narratrice a subi le crime de l'inceste la nuit, donc cette nuit est pour elle, synonyme du négatif enduré.

Le titre est assez long, assez musical ressentit par cette division ternaire et d'une répétition rythmique, trois fois, de la seule locution verbale impersonnelle « il y avait » indique que quelque chose a eu lieu. Le pronom de la 3ème personne estle représentant du thème qui ne peut être nommé qu'à la fin. Cette répétition s'effectue de façon optimale, le groupe anaphorique « il y avait » se repère sans peine puisqu'il est le plus proche de l'expression anaphorique et est le seul compatible, il annonce une histoire dont le sujet de « *l'inceste* » est mis en exergue. En lisant le titre, le lecteur sera informé du sujet, en quelque sorte il joue le rôle de résumé du texte. Notre titre s'offre d'emblée comme le premier segment d'un texte à découvrir. Il invite le lecteur à accorder le respect et à révéler l'essence.

¹-Mathilde BRASILIER, *Op.cit.*, p.316.

L'auteure a communiqué clairement le contenu de son récit à ses lecteurs, le contenu du texte est complètement dévoilé ; il semblait déjà connu du lecteur. Ainsi, le mot « *inceste* » laisse prévoir un processus de dévoilement, et un discours tourné vers le passé établissant un point de vue rétrospectif. Mathilde Brasilier utilise le mot générique de l'« *inceste* » qui suggère la dimension autobiographique du texte assumant une fonction rhématique qui annonce sa forme. Les titres rhématiques ou mixtes, tels que Genette les a définis, placent le lecteur dans une voie particulière, celle qui permette au lecteur d'anticiper sur la forme du texte et de relancer le processus de prélèvement d'indices paratextuel.

En effet, le thème est annoncé à travers le titre, on ne le devine pas. La narratrice qui est le personnage principal du récit s'adresse continûment à son lecteur pour l'amener et l'engager dans sa lecture. « *L'inceste détruit les exigences physiques et mentales, tel un absurde consentement à la mort* »¹

Le matériel titulaire est parfaitement réglé pour stimuler la curiosité du lecteur. Celui-ci s'énonce au fur et à mesure qu'on avance dans le récit. Une telle complicité entre la narratrice et son lecteur suppose un « *contrat de lecture* ». A ce niveau, l'autobiographe a fait explicitement de son lecteur son destinataire, plutôt son confident. « *Ce texte « Il y avait le jour, il y avait la nuit, il y avait l'inceste » il s'était fait presque malgré moi, m'obligeant à toucher le point extrême de ma vie où l'être, s'était irrémédiablement défait* »²

Enfin, le récit *Il y avait le jour, il y avait la nuit, il y avait l'inceste* bâtit son titre, et Mathilde Brasilier ne prive pas son lecteur d'une poétique patente du titre qui lui donne une allure littéraire.

2-Analyse du nom d'auteur :

Le nom de l'auteur est indispensable à toute classification bibliographique dans l'appareil paratextuel ; il désigne une œuvre dans le canon littéraire en tant que texte authentique qui est véritablement de l'auteur auquel on l'attribue.

¹ - Mathilde BRASILIER, *Op.cit.* p.16.

² - Ibid. P.141.

Avant de lire une œuvre littéraire, on doit principalement connaître le nom de son auteur ou se faire une idée de son identité. Le nom de l'auteur est essentiel dans l'interprétation du texte. Comme un « *seuil* » entre le texte et le paratexte, il relie ces deux instances pour atteindre le sens supérieur de l'œuvre dans sa totalité. Le nom de l'auteur, pour Philippe Lejeune est une personne qui écrit un texte et le publie :

« A cheval sur le hors-texte et le texte, la ligne de contact des deux [...] Pour le lecteur, qui ne connaît pas la personne réelle, tout en croyant à son existence, l'auteur se définit comme la personne capable de produire ce discours, et il l'imagine donc à partir de ce qu'elle produit. »¹

Nous venons de prendre connaissance de la vie de Mathilde Brasilier grâce à son livre '*Il y avait le jour, il y avait la nuit, il y avait l'inceste*' qui est notre objet d'étude dans ce travail, mais également grâce à quelques interviews faites lors de la publication (*épitexte public*).

Mathilde Brasilier a longtemps exercé comme journaliste, donc l'écriture est son mode de communication qui lui sert à se libérer et de témoigner d'une expérience qu'elle a vécue, et qu'elle insère dans *Il y avait le jour, il y avait la nuit, il y avait l'inceste*.

Cela permet d'établir un lien entre son nom et son texte :

« Si l'autobiographie est un premier livre, son auteur est donc un inconnu, même s'il se raconte lui-même dans le livre : il lui manque, aux yeux du lecteur, ce signe de réalité qu'est la production antérieure d'autres textes (non autobiographiques) indispensable à ce que nous appellerons « l'espace autobiographique »²

Nous avons fait connaissance de Mathilde Brasilier par le biais de ce livre qui est son premier roman autobiographique. Même si c'est son premier livre, Mathilde Brasilier a voulu que lui soit assignée l'énonciation de son texte assumant par ce geste la totale responsabilité de ses propos : le nom porté sur la couverture du livre est son réel nom :

¹ - Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Seuil, 1996, p.23.

² - Ibid., p. 23.

« C'est [...] par rapport au nom propre que l'on doit situer les problèmes de l'autobiographie. Dans les textes imprimés, toute l'énonciation est prise en charge par une personne qui a coutume de placer son nom sur la couverture du livre, et sur la page de garde, au-dessus ou au-dessous du titre du volume. C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle l'auteur : seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit. »¹

Par conséquent, Mathilde Brasilier signe son texte de son propre nom : elle s'engage à répondre de la vérité d'une expérience qu'elle a vécue, de dire, de transmettre et de témoigner de l'ampleur de la souffrance endurée par son père incestueux. Telle est la vérité que l'auteure veut mettre en lumière :

« Un nom propre doit être interrogé soigneusement, car le nom propre est, si l'on peut dire, le prince des signifiants, ses connotations sont riches, sociales et symboliques. »²

Par le biais de l'écriture, Mathilde Brasilier n'a fait que transcrire noir sur blanc les conditions qui l'ont menée à être celle qui était dans le passé la même de celle qu'elle est au moment où elle écrit.

En cela, nous sommes persuadé que le choix du nom de l'auteure 'Mathilde Brasilier' sur la couverture est loin d'être un cas fortuit. Il est un témoignage de son expérience vécue. Une vérité qui s'impose comme un révélateur de l'identité, comme image de soi pour soi et pour autrui.

3-Analyse de l'image :

L'image de la première de couverture est un indice révélateur du paratexte, place le lecteur au centre d'une expérience à la fois culturelle et émotionnelle, c'est-à-dire un élément de représentation, d'interprétation et d'une émotion reçu et conçu comme

¹ - Ibid., p.p. 22, 23.

² - Roland, BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, collections Point Essais, 1973, p.30.

vrais. Elle est une « *représentation d'une chose ou d'un être par les arts graphique, plastique ou photographique* »¹

C'est un indice visuel grâce auquel on peut s'interroger sur le contenu d'une œuvre, et nous offre des clés de lecture mais aussi, un indice publicitaire qui participe dans la décision d'achat d'un livre à travers son aspect extérieur.

L'image de la première de couverture de notre corpus, présente une petite fille, assise, regarde de face, a l'air triste et pensif et d'un regard figé. Son caractère attractif, repose en fait sur la véracité et la force de la couleur en clair-obscur. L'image dévoile en quelque sorte le contenu du texte et marquée d'une manière indélébile. Grace à l'entretien² que nous avons effectué avec l'auteure, nous en avons pris connaissance que l'image de la première de couverture est celle de l'auteure Mathilde Brasilier enfant, a une fonction explicative et incitative, elle passe un pacte avec le lecteur :

« *Les images les plus intéressantes disait Philippe Ménard dans Texte et image, sont celles qui ajoutent quelque chose au texte et témoignent d'un véritable talent du créateur* »³

L'image de la petite fille n'est pas encadrée, ainsi, on se rend compte que ce qui prime c'est l'image, ce qui signifie que le texte qui s'intègre à l'image. L'image de la première de couverture est une entrée dans l'œuvre, et un élément de séduction, mais elle conduit à une entrée dans le texte.

L'illustration de notre corpus est en étroite relation avec le titre et le texte. Cette relation ternaire nous permet d'échafauder des hypothèses de lecture, et nous informe sur le contenu de l'œuvre. L'image de la première de couverture est clairement investie par l'écriture ; elle est non seulement prise en compte et transportée mais elle devient un support et un fait d'écriture. L'image de l'auteure partage avec le texte un pouvoir d'attestation. Il est certain que le texte élargit l'aspect

¹ - *Dictionnaire Encyclopédique*, Paris, Philippe Auzou, 2004, p.960.

². Dans un entretien qui a été réalisé via le réseau social (Facebook), où nous avons interrogé l'auteure Mathilde Brasilier sur la nature de l'image de la première de couverture de notre corpus. L'auteure nous confirme qu'il s'agit bien évidemment de sa photo d'enfance à l'âge de 7 ans. Elle nous affirme que le regard et le sourire de la petite fille correspondent à ceux de Mathilde Brasilier auteure.

³ - Daniel, BERGEZ, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004, p.126.

significatif de l'image, et sans la regarder il serait compréhensible. Mais leur combinaison offre de nouvelles possibilités d'interprétation. L'image est le cumulatif du texte, elle le redresse subtilement. C'est dans cette optique que l'image peut exercer son projet de dévoilement de soi. Cette partie de révélation que suppose l'image de notre corpus s'opère à partir d'un mouvement qui va de l'intime vers l'extime.

En effet, l'image de l'auteure pourrait se concevoir comme le résultat d'un processus de dévoilement autobiographique en tant que sujet du texte et personnage principal du récit. Son insertion sur la première et la quatrième de couverture est un constat de rapprochement qui construit l'identité de l'auteure, et une volonté d'aller vers un dévoilement de soi. Inéluctablement, le dessein de l'auteure, était bien de libérer des propos la concernant directement et personnellement.

4- Analyse de la dédicace :

La dédicace quant à elle, joue un rôle clé dans la réception du projet de l'auteur, mais également, elle est considérée comme un hommage de la part de l'auteur adressé à une personne qui lui est chère, permettant à celui-ci de légitimer son œuvre.

Gérard Genette définit la dédicace « *comme un hommage d'une œuvre à une personne, à un groupe réel ou idéal ou à quelque entité d'un autre ordre* »¹

C'est à son frère Fabien que Mathilde Brasilier trouve son meilleur dédicataire, puisqu'ils étaient tous les deux victimes d'inceste. Il s'est suicidé à l'âge de 24 ans. Ils étaient comme les deux doigts de la main ; extrêmement proches.

À ce niveau, l'étude de Catherine Argand sur la dédicace nous interpelle davantage afin de la saisir comme un élément complémentaire dans notre étude :

« Imaginer toutes les occurrences de ce message : la dédicace peut définir le dessein de l'œuvre, informer sur ses sources et sa genèse, commenter sa forme et

¹ - Gérard, GENETTE, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987, p.120.

sa signification, établir un lien entre le dédicataire et l'œuvre, renseigner sur l'entourage et la nature des relations d'un écrivain »¹

Pour Philippe Gasparini, la dédicace est comme une piste de lecture possible pour le lecteur, elle serait alors une source essentielle à la compréhension du texte : « *La dédicace peut devenir une clef si le dédicataire est identifiable à un personnage du récit* »²

Nous allons rendre compte que la dédicace de Mathilde Brasilier renvoie explicitement au personnage du récit.

« À Fabien »

Cette personnalité ayant existé et compte dans sa vie, elle est prise de la véracité de son projet. Cette dédicace atteste en elle-même la dimension autobiographique du récit de Mathilde Brasilier. En se voyant dédier le texte, le dédicataire placé dans une relation privilégiée avec l'auteure et devient l'objet débattu dans le texte. L'identité du dédicataire est révélée sous la forme d'une adresse nominative : « *A Fabien* ». Cet acte dédicatoire dévoile la relation de l'auteure avec la personne à laquelle s'adresse la dédicace, et de ce fait il porte une intention performative ; il accomplit et effectue un acte d'hommage. Ainsi en lisant, le lecteur devient le témoin de l'acte dédicatoire et prend ensuite connaissance de la relation de l'auteure avec le dédicataire.

En fait, le projet littéraire de l'auteure s'explique en partie par une envie de représenter indirectement la voix de son frère et toutes les victimes d'inceste. L'auteure incarne une volonté de vivre pour deux, pour elle-même et pour son frère Fabien.

5- Analyse de la 4^{ème} de couverture :

La quatrième de couverture relève du péri-texte et plus précisément du « *péri-texte éditorial* ». C'est l'élément le plus influent pris en charge aussi bien par l'éditeur que par l'auteur. Elle a pour fonction de valoriser le livre et d'informer le

¹ - Catherine Argand. *Ce que révèlent les dédicaces des écrivains, du gagne-pain à l'hommage*. In lire : Le magasin littéraire, l'actualité de la littérature française et de la littérature étrangère. URL : [http : //www.lire.fr / enquete.asp/IDC=32710&idt=15 &idr=200&id6=8](http://www.lire.fr/enquete.asp/IDC=32710&idt=15 &idr=200&id6=8)

² - Philippe, GASPARINI, *Est-il-je ?* Seuil, Paris, 2004, p.75.

lecteur potentiel sur ce qui suit. En suscitant son l'intérêt, elle construit un endroit stratégique de communication et de séduction.

La quatrième de couverture de notre corpus contient un fragment du texte, qui est estimé comme le mieux pertinent pour le présenter et décrire le contenu du livre. En premier lieu, nous lisons :

« Je suis chaque matin l'enfant qui arrive à l'école sans ses chaussures, en pleurant, mais quelle chance... son père est venu jusqu'à l'école, en courant le long du boulevard Saint-Germain pour que sa petite fille ait ses chaussures aux pieds et s'arrête de pleurer. Et que la honte d'avoir les pieds nus, elle est dérisoire face à une blessure en sept lettres, qui commencerait par le lettre « I », et ne se terminerait jamais. J'avais cinq ans. Je me sentais désavouée dans l'indifférence du monde. »¹

Ce digest, a pour but de mettre en relation l'auteure à sa production et d'expliquer l'impact de son enfance abimée par le négatif à travers son écriture, mais également à consolider ce rapport inhérent entre Mathilde « narrante » son histoire, et Mathilde « narrée » dans l'histoire.

La quatrième de couverture comme nous l'avons dit précédemment, est nettement examinée par l'éditeur pour mieux valoriser l'œuvre et de lui assurer une meilleure réception. En second lieu, nous lisons quelques lignes présentant l'auteure :

« Maud Steiner, fille d'un père architecte Prix de Rome et d'une mère sculpteur, a grandi à Saint-Germain-des-Prés dans les années 60. Après le suicide de son frère Fabien, elle cherche durant quinze ans une explication. Au cours d'un travail thérapeutique, des flashes de sa petite enfance réémergent... L'amnésie s'efface. Mathilde Brasilier a longtemps exercé comme architecte avant de se consacrer à l'écriture. [...] Ce récit autobiographique et son premier ouvrage. »² Nous remarquons que ce texte non signé, esquisse le portrait de Mathilde Brasilier et passe en revue les personnages du récit. Après cela,

¹ - Mathilde, BRASILIER, 4ème de couverture.

² - Ibid.

c'est la mention « *récit autobiographique* » qui attire notre attention venant ainsi valider l'appartenance du texte Brésilien au genre autobiographique.

Conclusion :

Dans ce premier chapitre nous a permis de nous intéresser aux éléments paratextuels qui accompagnent *Il y avait le jour, il y avait la nuit, il y avait l'inceste*, à savoir, le nom de l'auteur, le titre, l'image, la dédicace et la 4^{ème} de couverture. Ces indices paratextuels dévoilent certaines informations liées à l'auteure et à son œuvre. En effet, l'étude du paratexte nous a servi à déterminer la spécificité du texte Brésilien, mais aussi de le situer dans un espace relatif à son origine et à sa composition qui lui assigne une bonne représentation de sa visée et de son interprétation en l'inscrivant dans une tradition de l'écriture autobiographique. L'objectif étant ici, de découvrir le texte et d'amener progressivement le lecteur à accéder au sens. Nous avons cherché à montrer le rôle principal du paratexte dans le processus d'identification générique de notre corpus, donc de déceler l'intervention de la vie de l'auteure dans son écriture. Enfin, nous constatons que l'espace paratextuel est étroitement circonscrit dans le champ de conscience de l'auteure, dans la mesure où elle opère une relation légitimante et valorisante avec le lecteur qui est assurément représentative de la démarche de Mathilde Brasilier.

Chapitre II

La poétique de l'indicible

Introduction :

La problématique de l'indicible est au centre de la littérature. La notion procédait de la non adéquation entre les caractéristiques du langage humain et celles de l'expérience vécue. S'exposer au caractère extrême de certains événements, le langage apparaît souvent dans l'impossibilité d'expression de telle façon que l'entreprise scripturaire est perçue comme un acte de dépassement de la difficulté à dire. Le texte serait alors la trace de l'anéantissement de l'indicible. En effet, la nécessité de questionner l'écriture s'impose dès lors, par un besoin impérieux de dire l'horreur. La majorité des approches critiques portant sur la difficulté des textes à exprimer l'expérience de hors du commun, s'intéressent au phénomène de l'indicible soit comme un problème de langage, soit comme un problème de réception de l'indicible.

Notre analyse se propose, essentiellement, d'interroger l'écriture brésilienne à partir de l'indicible de l'inceste et sa difficulté de réception. Dans cet angle d'analyse, la notion de l'indicible pourrait être envisagée comme un outil moderne dans l'entreprise de l'écriture autobiographique.

1- La notion d'indicible en littérature :

L'application de la notion de l'indicible en littérature a connu un essor éminent depuis la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Elle a été particulièrement introduite dans la « littérature concentrationnaire »¹, mais elle s'applique à toutes sortes d'événements d'ordre traumatiques.

Dans le champ de la critique, le premier aspect à souligner à propos de cette notion, c'est qu'elle représente une nouveauté qui a engendré un désaccord dont elle fait l'objet. En effet, de nombreux auteurs dans leurs écrits, montrent un indicible qui

¹ - La littérature concentrationnaire est l'ensemble d'ouvrages littéraires qui témoignent de l'anéantissement des juifs par le nazisme dans la période de 1939 et 1945. Cette période de l'histoire est considérée comme une date distinctive du XX^e siècle. Après la guerre, les camps de concentration sont devenus un univers littéraire et philosophique de premier degré. Les textes de cette littérature renvoient au vécu des camps de concentration. Ces textes sont transcrits d'une manière plus ou moins engagée, montrent généralement l'impuissance de la littérature face à la représentation des actes horribles. Parmi ces textes, citons *L'Espèce humaine* de Robert Antelme et *Si c'est un homme* de Primo Levi. Leurs auteurs recourent le plus souvent aux traumatismes liés à leur déportation, se heurtent à la difficulté de raconter et de mettre en mots ces genres d'expériences.

fait un écueil à l'écriture¹. Les recherches se sont focalisées sur la possibilité référentielle du langage de faire face à des événements inconcevables, ou dans la cruauté paraît impossible à exprimer. Cette conception de l'indicible anime de vifs débats depuis plusieurs décennies, jusqu'à l'apparition de ce que la critique contemporaine a qualifié de « l'écriture de l'indicible ».

Auteurs et critiques des œuvres concentrationnaires abordaient cette notion comme une nouveauté qui n'a cessé de se poser dans le champ de la littérature. Cette notion imprécise à laquelle recourent certains auteurs dans leurs œuvres, est devenue un outil d'investigation littéraire. Elle est susceptible de créer des rapprochements dans le vaste domaine de la littérature. Dans un ouvrage qui s'intitule *Limite du langage, indicible et silence*², dans lequel les auteurs s'appuient sur l'indicible comme outil d'investigation pour interroger le langage, confirme cette idée. D'un point de vue différent, il y a des auteurs qui s'opposent au langage littéraire, de fait qu'il ne représente pas avec « fidélité » un événement réel. Parce que l'indicible confronte à un obstacle de type cognitif. Les marques du réel vécu qu'il se propose de représenter (expériences douloureuses, violences etc.) le rendent difficile à cerner ou à imaginer. Selon eux, ce souci d'infidélité lié au caractère indicible des faits qui met en risque le respect et le devoir de mémoire de la victime. Karla Grierson rejette même la notion et préfère de parler d' « *incompréhensible* »³

Il y a ceux qui, comme Robert Antelme, attribuent au langage des obstacles représentationnels, et ceux qui comme Jorge Semprun, soutiennent que l' « *on peut toujours tout dire, le langage contient tout* »⁴. Les critiques qui s'accordent à ce point de vue considèrent l'écriture littéraire comme le moyen privilégié pour dire l'indicible.

¹ - Primo Levi et Robert Antelme ont signalé cette question dans leurs témoignages. Parmi les auteurs qui témoignent de cet obstacle, citons Lamartine dans la vingt-huitième de ses *Méditations* poétique : « *Mais sitôt que je veux peindre ce que je sens / Toute parole expire en efforts impuissants* » LAMARTINE Alphonse (de), *Méditations poétiques*, Méditation XXXIII, 1819, Paris, Gallimard, nrf, 1981, p. 107.

² - *Limite du langage, indicible et silence*, ouvrage réuni par Aline-Mura BRUNEL Et Karl COGARD. Collectif du Centre de poétique et d'histoire littéraire de l'Université de Pau, Paris, 2002, édition de Harmattan.

³ - Karla Grierson, « *Indicible et incompréhensible dans le récit de déportation* », dans Daniel Dobbels et Dominique Moncond'huy [dire.], *Les camps et la littérature. Une littérature du XX^e siècle*, Poitiers, UFR Langues Littératures Poitiers, 1999, p. 97-129.

⁴ - Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p.23.

L'ensemble des critiques exploitent la notion malgré tout, parfois en la critiquant, parfois en exploitant sa polysémie. Ce qui entraîne des flous définitoires, voire même des contradictions conceptuelles. Dans le cas de l'ouvrage de Lucie Bertran-Lutherau, *L'indicible concentrationnaire et génocidaire. Définition d'un nouveau concept*¹, où l'indicible tantôt défini comme « *ce qui impossible à mettre en mot* »² tantôt défini comme « *ce qu'il est interdit de dire* »³. En effet, dans la plupart des ouvrages critiques, l'indicible est défini de manière très précise pour parvenir à répondre aux exigences du contexte dans lequel il se manifeste.

En somme, cette synthèse des problèmes évoqués par la critique à propos de l'indicible, montre que le concept est à la fois relatif et absolu. Selon les chercheurs, cette ambivalence est liée à une incapacité de saisir le réel, à des limites du langage et dans la mesure d'acception, comme un problème de réception de l'indicible. Dans le cadre de notre corpus, nous efforcerons d'analyser l'indicible de l'inceste d'une manière paradigmatique en orientant notre analyse selon deux angles : le premier l'indicible déontique qui désigne « *ce qu'il est interdit de dire* »⁴ ; le sujet de l'inceste en tant que tabou. Le second l'indicible aléthique qui désigne « *ce que est impossible à mettre en mots* »⁵ dans la mesure où le sujet paraît trop dur à supporter. Nous verrons comment l'indicible de l'inceste se manifeste dans ces deux niveaux de formulation dont l'auteure Mathilde Brasilier recourt de manière plus ou moins récurrente au concept d'indicible. Cet examen que nous envisagerons dans notre deuxième chapitre, consistera bien évidemment à se focaliser sur les stratégies discursives de l'inceste et sur le discours qui l'entoure. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur certains travaux des chercheurs en la matière, tels que Karla Grierson, Dominique Moncond'huy et sur le récent ouvrage de Lucie Bertran-Lutherau. Nous avons choisi de s'appuyer sur ce dernier dans notre analyse, car il aborde la question de l'indicible du sujet autobiographique.

¹ - Lucie, BERTRAN-LUTHEREAU, *L'indicible concentrationnaire et génocidaire. Définition d'un nouveau concept*, Paris, Lulu éditions, 2014.

² - Ibid., p.16.

³ -Ibid., p.16.

⁴ - Ibid., p.16.

⁵ -Ibid., p.16.

2- L'indicible déontique autobiographique :

Dire l'indicible de l'inceste nécessite une remise en cause d'un statu quo sur sa difficulté de réception, et rompre le silence lié au tabou. Sa mise en forme littéraire est exigeante pour la victime, mais elle risque de produire un discours galvaudé et subversif. L'existence de cette mise en forme reste problématique et elle se greffe de toutes manières à l'intérieur des limites du sujet. Le silence sur l'inceste est animé par le regard ignominieux des proches et de la société d'une part, et c'est parce que le crime de l'inceste est exclusivement conçu comme une forme de viol de l'enfant, d'une autre part. À partir de là, la culpabilité se mêle à la honte et engendre soit l'oubli temporaire des gestes du père, soit le silence devant ces actes.

L'auteure inscrit son texte dans une perspective qui désigne le père comme l'origine de l'inceste lui-même, et l'obstacle d'en parler en public. Dès les premières pages du récit Mathilde Brasilier met en exergue l'image du négatif qu'elle a subi : *« L'histoire est peut-être facile à penser mais elle est difficile à voir pour ceux qui la subissent dans leur chair, qui la vivent dans l'anonymat de la chute exemplaire ¹ »*

Le mot « *anonymat* » laisse entendre que le sujet est dur et relève du tabou. La question de l'indicible s'affirme de manière plus claire dans les exemples que nous allons étudier. Observons l'énoncé suivant :

« Il n'y avait que Fabien qui comprenne que j'étais triste jusqu'à mon corps. Je me suis souvenue que nous ne disions rien de ce que nous éprouvions l'un pour l'autre, parce que nous savions que c'était une vérité établie une fois pour toutes, définitive. »²

La narratrice et son frère étaient victimes d'inceste, elle raconte les souffrances qu'ils ont endurées en silence. Cette « *vérité établie* » révèle en quelque sorte la structure incestueuse de la logique sociale. En fait, cet indicible provient du vécu traumatique de l'auteure : *« Je n'ai jamais eu cinq ans. C'était trop cher. Toutes les duretés d'être regardée, ça me blessait par la connaissance que j'avais de cette*

¹ - Mathilde, BRASILIER, *Op.cit.* p. 11.

² - *Ibid.*, p. 217.

dureté. »¹Cette citation permet d'établir un indice important : elle reflète non seulement l'ampleur du drame qu'elle a subi mais également la réception du sujet au sein de la société. La narratrice exprime le regard et la distance qu'elle ressent entre elle et les autres qui la placent sous l'étiquette d'une victime d'inceste. « *L'essentiel est inavouable. L'essentiel est aberration. L'interdit est mon opéra.*² ». À travers cet exemple, nous constatons que l'auteure manifeste explicitement l'indicible du sujet autobiographique caractérisé par son aspect inaccessible. Un peu loin dans son récit, l'auteure ajoute : « *C'était le silence du non-dit fustigeant la tyrannie qui s'est installé et qu'il serait malvenu de signifier.* »³.

À partir de cet énoncé, nous remarquons que la narratrice se situe dans l'incapacité de saisir l'inceste, dans la mesure où elle est soumise à l'emprise de l'indicible. C'est ainsi qu'elle compare son expérience incestueuse aux camps de concentration :

« *La relation que j'avais avec mon père, elle ressemblait peut-être à celle d'un rescapé des camps qui retrouve son tortionnaire après des années* ».⁴

Il nous semble que l'indicible auquel l'auteure est confronté pose un problème sur le plan de l'écriture, parce qu'il « *relève de la conscience d'un soi problématique qui ne trouve pas de compensation au niveau idéologique* »⁵ Nous pensons que cet indicible de soi qui se présente comme un obstacle insurmontable a une dimension autobiographique lié à la nature du sujet. La narratrice ne manifeste pas concrètement cet indicible parce qu'elle « *se trouve à la rencontre du moi et du monde, de l'intériorité sensible et de l'extériorité catastrophique* »⁶ En effet, la conscience d'un « moi » inaccessible de la narratrice réapparaît comme un leitmotiv en interstice de son récit : « *J'ai mal, prisonnière d'une solitude inhumaine, de ce temps, de ce lieu plus grand que nous-mêmes que nous portons en nous* »⁷. À lumière de cette citation, on se rend compte que l'auteure affiche une réalité de soi qui est limitée par l'impossibilité d'appréhender le caractère

¹ - Ibid., p.19.

² -Ibid., p. 10.

³ -Ibid. p. 68.

⁴ -Ibid., p. 27.

⁵ - Lucie, BERTRAN-LUTHEREAU, *Op.cit.* 120.

⁶ - Jean-Philippe MIREAUX, *L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, Armand Colin, Paris, 2005, p.41.

⁷ - Mathilde, BRASILIER, *Op.cit.*, p.43.

d'indicibilité du sujet. Cette partie inaccessible du soi constitue selon Jean-Philippe Miraux l'indicible du « *sujet autobiographique* »¹

Au fil des pages, les mêmes phrases qui reviennent décrivant l'aspect déontique du sujet qui hante la narratrice et qui a fait d'elle un être dévasté : « *J'ai plus de honte que tous les crépuscules*² » Elle ajoute : « *Je regarde se produire une chose plus grande que moi* »³ L'auteure tente de traduire cet indicible du drame qu'elle a subi, mais il demeure « *un non-dit de l'autobiographe qui relève de l'indicible déontique : il ne doit pas dire ce qu'il ne veut pas que le lectorat découvre* ». ⁴

En effet, l'indicible du sujet autobiographique que nous sommes tenté de présenter reste de l'angle envisagé au niveau « théorique » en tant qu'il n'est pas mis en œuvre concrètement dans le processus d'écriture. Après cette brève analyse que nous avons effectué, il nous semble que la question de l'indicible déontique autobiographique est due à la nature inaccessible du sujet. Si l'indicible déontique constitue un obstacle pour l'écriture, n'est-il pas susceptible d'être surmonté sur le deuxième niveau de formulation, celui de la modalité aléthique ? C'est ce que nous allons voir dans notre prochain angle d'analyse.

3- L'indicible aléthique autobiographique

Nous avons vu dans notre précédente étude comment le langage était entravé par l'indicible déontique. Dans cet angle d'analyse, nous allons voir comment cet indicible pourrait être surmonté et appréhendé. Cela s'effectuera bien évidemment par le biais d'un langage opérant, c'est-à-dire dicible. En effet, selon ce qu'implique la modalité aléthique contenue dans le suffixe du terme « indicible », le mot « dicible » contient un certain langage permettant de dire ce sujet qui constitue la pierre d'achoppement des mots. Pour traduire l'intraduisible et s'extraire d'un malaise accablant, la narratrice a recours à plusieurs stratégies discursives. Sans vouloir prétendre à l'exhaustivité, nous allons analyser les plus importantes dans le récit de Mathilde Brasilier.

¹ - Jean-Philippe MIRAUX, Op.cit., p.41.

² - Ibid., p.51.

³ - Ibid. 54.

⁴ - Lucie, BERTRAN-LUTHEREAU, Op.cit., p.152.

Dans *Leçon* Roland Barthes avait souligné l'impuissance humaine à cerner le réel, il déclare que : « *le réel n'est pas représentable, et c'est parce que les hommes veulent sans cesse le représenter par les mots qu'il existe une histoire de la littérature.* »¹ Certes, il existe dans chaque tentative de dire un événement douloureux une difficulté due à l'opacité du réel et du langage. Cependant, la communication littéraire est possible grâce à son riche potentiel de codes, de signifiés et d'imaginations. Dans son récit, l'auteure se confronte à un sujet traumatisant dont elle s'attache à rendre dicible.

En effet, Mathilde Brasilier est au centre de son mécanisme énonciatif. La douleur de l'expérience vécue se reflète au centre de son écriture :

« Le « Je » des phrases n'est pas celui des choses. Le « Je » réel est manifeste, réel entendu lui-même comme impossible. Le « je » s'éprouve comme une expérience de vérité conduite à la proximité impensable de l'impossible réel ».

Ce passage met en exergue un « je » qui s'inscrit dans le vécu de l'auteure, revendiquant le désir de dire la vérité. On peut signaler qu'il existe dans ce récit un nombre de mots et de phrases qui reviennent avec beaucoup d'emphase traduisant l'obsession de la narratrice soit : « *Je vous promets que je n'y suis pour rien* »² Cette phrase apparaît d'une manière récurrente, qui veut dire que l'autre n'est pas responsable de ce qui lui est arrivé. L'auteure recourt à une stratégie discursive pour signifier l'indicible du sujet : elle relève de l'évitement :

*« Je voudrais un « si » qui n'existe pas, parce qu'un « si » représente toujours une chose qui ne s'est pas produite. Mais parce qu'elle s'est produite »*³

Le procédé consiste à parler de la « chose » sans le désigner par son nom. Sur plusieurs pages la narratrice désigne l'inceste par de multiples appellations, différentes les unes des autres symbolisant la gravité du sujet à ce qui est semblable à l'indicible : « *La guerre nous avait appris à tout perdre et à devenir ce que n'étions pas.* »⁴

¹ - Roland BARTHES, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, pp 21.22.

² - Mathilde BRASILIER, *Op.cit.*, p. 12.

³ - *Ibid.* p.15.

⁴ - *Ibid.* p.18.

Ainsi, avant de prononcer le mot « inceste », la narratrice parle de « jour de deuil », « les pierres minérales », « lave tellurique », « l'accident », « la guerre ». On remarque une sorte de gradation dans la désignation touchant le point extrême de l'expérience vécue. Le procédé de l'évitement dans le récit engendre une accumulation d'appellatifs qui dénote l'inadéquation du langage à l'expérience du hors commun. Ainsi, le lecteur comprendra qu'il s'agit d'une stratégie rhétorique qui évite de dénommer le sujet pour parvenir à mieux exhiber sa cruauté. L'évitement du mot est devenu comme une conjuration de son mal extrême. Ce procédé permet de rapprocher le caractère d'indicibilité du mot « inceste », pour figurer tout ce qu'il a de gravissime en lui. Pour dénoncer l'indicible du sujet engendré par l'inadéquation du langage, la narratrice fait appel à des stratégies de reformulation. Elles fonctionnent comme des mises en scène d'une difficulté à dire :

« J'ai la disposition d'un condamné à mort devant qui les portes de prison s'ouvrent et ce désintéressement à l'égard de tout, excepté : vivre. Ce n'est pas facile de devenir ce qu'on est. Une femme abstraite, c'est ça que je suis. »¹

Cette stratégie vise à remplacer certains mots par d'autres mots existants sous une forme amplifiée qui dénote l'aspect négatif du malheur subi. De même, l'auteur recourt à plusieurs reprises à l'hypotypose en tant que procédé narratif qui permet de décrire l'évènement tragique. Selon Morier, cité par Daniel Bergez, dans son ouvrage *Vocabulaire de l'analyse littéraire*² L'hypotypose consiste à « décrire une scène si vive, si énergique, et si bien observée qu'elle s'offre aux yeux avec la présence, le relief et les couleurs de la réalité » Le propre de cette figure de rhétorique est de décrire la réalité douloureuse par son image, de façon saisissante que le lecteur croit voir la scène :

« Je suis chaque matin l'enfant qui arrive à l'école sans ses chaussures, en pleurant, mais quelle chance... Son père est venu jusqu'à l'école, en courant le long du boulevard Saint-Germain pour que sa petite fille ait ses chaussures aux pieds et s'arrête de pleurer. Et que la honte d'avoir les pieds nus, elle est dérisoire face à une blessure en sept lettres, qui commencerait par la lettre « I »

¹ - Ibid., p.17.

² - Daniel BERGEZ, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, 3ème édition, Ed, Armand Colin, Paris, 2014, p.143.

et que ne s'arrêterait jamais. J'avais cinq ans. Je me sentais désavouée dans l'indifférence du monde. »¹

De fait, la narratrice tente de présenter son enfance douloureuse et abimée par le négatif, s'appuyant sur un jugement subjectif pour donner plus de précision. L'image de la souffrance est mise sous les yeux du lecteur grâce à une succession de sentiments.

Dans son récit, Mathilde Brasilier manifeste clairement une position subjective. L'auteure adopte une perspective d'écriture fondée sur un « je autobiographique » où la question de l'indicible s'affirme de manière plus claire. Et cela, grâce à une volonté de l'auteure de témoigner de son expérience incestueuse : « *J'ai une carte d'identité avec comme signe particulier : L'INCESTE* »² La narratrice affirme explicitement l'indicible du sujet qu'elle a subi. Il ne devient plus indicible parce qu'elle éprouve un besoin de dire son expérience : « *J'aimais l'idée que les phrases ne fassent que dire à travers moi* »³

En effet, Brasilier se trouve dans la nécessité de parler et d'être le témoin de son passé douloureux. Elle s'identifie concrètement à l'acte de l'inceste qu'elle a subi :

« L'inceste. Je suis un prototype d'anonymat. La carte d'identité que j'ai c'est ça. Je comprends mieux le suicide de Fabien, où la chute arrache à l'anonymat. Elle identifie la mort. Pour l'enfant, le Mépris est une tragédie. L'inceste en est une autre. L'inceste n'est pas accidentel. « La métaphasique de l'Inceste » est une notion vide de sens. L'inceste c'est impossible à vivre. »⁴

À partir de cet extrait, nous remarquons l'obsession de la narratrice qui se lit à travers la répétitions du mot « inceste ». Il se donne à comprendre la gravité du sujet subi par la narratrice :

« Le silence a des milliers de phrases. [...] Des syllabes manquaient et dans le temps immobile où nous étions jetés, de proche en proche, le langage semblait se défaire. Les noms étaient les premiers affectés par cette métamorphose. Ils changeaient, se perdaient. [...] Les phrases sont piégées. Non pas elles-mêmes

¹ - Mathilde BRASILIER, Op.cit., p.352.

² - Ibid., p.189.

³ -Ibid., p.191.

⁴ -Ibid. p. 193.

qui sont innocentes, mais ce qu'elles induisent, par l'usage qui en est fait. On a de biographie que pour les autres. C'est peut-être le silence le plus dangereux. [...] C'est ça l'indicible à dire »¹

Il s'agit pour l'auteure, de faire parler et découvrir certains aspects de son passé douloureux afin de résoudre son conflit intérieur. Ici le silence renvoie au drame qu'elle a subi qui reste inconnu et incompréhensible. Pour Mathilde Brasilier le silence prend la forme de sens entre dire et taire, montrer et dissimuler. Telle est la stratégie de communication de communication employée par la narratrice.

Conclusion :

L'indicible que nous avons tenté de présenter n'a pas une valeur identique. Il se manifeste dans la dualité d'un indicible déontique qui ne peut être surmonté, et un indicible aléthique surmonté concrétisant sa réalisation sur le plan de l'écriture. L'auteure fait alterner deux positions dans son récit qui en apparence n'ont rien de ressemblant. Mais en réalité, ces deux techniques sont enchevêtrées et fonctionnent comme si la vérité ne pouvait s'établir que de leur rencontre et de leur interaction mutuelle. Les énigmatiques répétitions, les stratégies d'évitements indiquent le non-dit, le moi profond impossible à cerner et l'impossible à dire. La narratrice a réussi à faire parler le silence, à ranger les choses, classe son texte dans la catégorie de la littérature indicielle où tout est signe et tout fait signe.

¹ - Ibid., P.P.310.311.

Chapitre III

La poétique de la mémoire

Introduction :

Que nous laisse entendre le mot mémoire ? Quel est son rapport avec l'œuvre de Mathilde Brasilier ? Son récit, est en fait fondé sur un projet autobiographique, qui est selon Philippe Lejeune 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* »¹. L'autobiographe se rend à la mémoire pour sa spécificité de récit rétrospectif qui engage deux temporalités, celle du présent de l'écriture et celle de l'histoire narrée.

A priori, il nous semble nécessaire d'évoquer la définition la plus récurrente du mot « mémoire ». Le mot mémoire fait référence à la possibilité ou à la faculté de l'esprit humain de garder, de réapprendre et de recouvrer des faits, des visages, des détails. Le travail de la mémoire est fondé sur la fonction mentale de représentation, d'imagination et de reconstruction du passé. Il nous paraît que ce type de mémoire a une corrélation très étroite avec l'expérience du passé. L'auteure Mathilde Brasilier fait souvent recours à l'image et à la photographie. Le fait de retrouver les faits passés et de les représenter implique inmanquablement le recours aux images.

En effet, on peut imaginer un objet et le souvenir produit une image de cet objet dont la représentation est présente mais donne lieu à quelque chose d'absent. Il s'agit en quelque sorte d'un souvenir qui a une relation à quelque chose dans la mémoire reconnu comme passé. Donc, il y a un retour vers ce qui « *a été auparavant vu, éprouvé ou appris* »². Ainsi, la mémoire effectue un travail anamnétique fondé sur la recherche de souvenir. Cette recherche nécessite donc un effort de rappel qui conduit à une représentation imagée du souvenir. Bien que la mémoire soit constituée d'images, l'écriture est le seul moyen qui permet de traduire ces images, et la mémoire s'élève contre l'oubli lorsque l'auteure se souvient.

Il convient de rappeler que l'auteure Mathilde Brasilier était victime d'inceste à l'âge de 5 ans à 10 ans ce qui lui a causé une amnésie protectrice pendant 20 ans. Ce

¹ - Philippe LEUJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Seuil, 1996, p.14.

² - Paul RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Essais Points, 2000, p.33.

n'est qu'en 2000 que sa mémoire lui fait défaut. C'est après des années qu'elle se souvient des séquences traumatiques de son enfance. On comprendra dès lors que le drame subi avait provoqué l'amnésie de la narratrice. De ce fait, nous verrons comment l'écriture amnésique étant involontaire se manifeste dans la narration, comme nous essayerons de démontrer comment les images conduisent l'auteure vers les souvenirs pour ressusciter le passé.

1. La mémoire autobiographique :

Nous avons essayé de définir la mémoire par rapport à notre étude et par rapport à l'œuvre de Mathilde Brasilier, œuvre que nous considérons comme étant autobiographique. Ce qui nous poussera à étudier les liens que la mémoire et l'autobiographie entretiennent.

En effet, le récit est centré sur la personne de l'auteure dans lequel elle tente de se dégager du réel traumatique. Quand il s'agit pour Mathilde Brasilier de montrer le caractère hors de l'ordinaire de son expérience, la mémoire devient non seulement souvenir involontaire, mais aussi recherche. Cette quête a pour fin d'aller au-delà de la perte de soi que suppose l'expérience incestueuse et de recueillir les souvenirs passés pour aboutir à la reconstruction de son identité dans le présent.

Notre analyse de la mémoire de l'auteure vise à montrer son caractère amnésique confrontée au problème de l'oubli et du silence. En fait, l'écriture de la mémoire implique un laps de temps qui induit un travail de réélaboration plus ou moins conscient et volontaire. Le lien que la mémoire entretient avec :

« L'autobiographie comporte [...] une très empirique phénoménologie de la mémoire. Le narrateur redécouvre son passé, mais à travers le fonctionnement imprévisible de la mémoire, dont il se plaît à noter les jeux : non seulement l'évidence des souvenirs qui persistent [...], mais le caractère mystérieux de la résurgence d'un souvenir après les années d'oubli [...], la difficulté de ressaisir le passé [...], et surtout le caractère fragmentaire, lacunaire de la mémoire »¹

L'autobiographie nécessite donc un continuel travail de la mémoire pour atteindre le passé de l'expérience vécue.

¹ - Philippe LEJEUNE, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 76.

2- De la mémoire :

Dès les premières pages du récit, l'auteure fait état de sa mémoire taraboussée par des incertitudes et des oublis : « *Pourquoi si longtemps avais-je refusé de produire ce faible témoignage ? Je voulais juste croire que j'étais plus humaine que n'importe qui. Je l'avais oublié S.Steiner* »¹ La narratrice avoue qu'elle est dans l'incapacité de dire la chose qu'elle a subie dans la mesure où elle n'arrive pas à se souvenir : « *La seule chose que je voulais dire, j'en ai été incapable jusqu'ici, et je ne la dirai sans doute jamais, parce que je ne m'en souviens pas vraiment* »² Bien que l'auteure s'est assujettie aux doutes et aux oublis de sa mémoire qui révèlent un sentiment hors de soi vu la nature de la rude épreuve subie :

*« Pour que l'enfance puisse être retrouvée, encore faut-il qu'elle ait été quittée un jour. Les épreuves inhabituelles que les autres vivaient, me semblaient dérisoires au regard de celles que nous avions connues. Lesquelles ? Je ne savais pas... Je ne me souviens pas... Quelque chose nous empêchait de grandir comme les autres grandissent. M A U D, ça commence par « M », mais après, je ne suis plus très sûre... Une voyelle ? Je ne me souviens plus »*³

L'hésitation dans laquelle vit la narratrice semble être liée au trauma de l'inceste qui dépasse son entendement : « *Celui qui refuse de parler ne sait pas ce qu'il sait et peut-être que ce qui est su par lui est plus grand que lui, plus grand que nous* »⁴ Ainsi la victime en proie au traumatisme se trouve confrontée à la double impossibilité d'oublier et de dire l'événement terrible qu'elle a vécu :

*« Cela est vrai en moi mais je le sais toujours trop tard. Comme une lave tellurique qui coule, j'ai la sensation qu'alors, le passé ne cessera de commencer, trouvant des instances dilatoires qui l'entravent »*⁵

De ce fait, l'accès à la temporalité devient confus. Le drame subi montre combien la narratrice est dans l'incapacité de mettre en mémoire les épisodes de son passé et de se

¹ - Mathilde BRASILIER, Op.cit. p.8.

² - Ibid., p.12.

³ - Ibid., p. 13.

⁴ - Ibid., p.20.

⁵ - Ibid., p. 26.

souvenir. Le temps passé devient inaccessible, le temps présent est comme révoqué par le temps passé :

« Je ne savais pas ou alors je ne m'en souvenais plus. J'avais cinq ans, peut-être sept. La question biographique n'est jamais posée dans son amplitude réelle de vérité. [...] Le silence s'évertue à se substituer au temps, à l'épaisseur amnésique de la durée. [...] Il y a tant de neige dans ma mémoire, tant de blanc. La même brume qui ouvre ici les plis épais des nuages, les renferme là-bas »¹

Ces « blancs » de la mémoire sont ce qui entrave la narratrice et la met dans la quête de retrouvailles de ce qui a été perdu. Ainsi l'absence de souvenir d'enfance est due à l'amnésie engendrée par le traumatisme de l'inceste.

« _ P _____. Une histoire compliquée... Un voyage au bout de la nuit. Il y a la mort qui dépasse la peur de mourir. Je n'étais pas prête à ce que la dernière phrase soit dite.

Stéphane Steiner... Les idées s'échappaient au tournant d'une gare et se laissaient, poursuivre jusqu'à ses conséquences.

Même quand la lumière tombait à plein et nous faisait pleurer, elle entrait dans nos yeux avec une rapidité douloureuse, recouverte d'un ciel dur, le vidait, l'ouvrait à une sorte de viol tout physique et le nettoyait en même temps.

Quand on voit la souffrance de l'autre, quand l'autre meurt, on voudrait mourir à sa place, mais c'est trop tard, c'est viscéralement trop tard. »²

Par ces descriptions troublantes, la narratrice transmet l'image de son enfance rythmée par la peur, la douleur, la souffrance de Stéphane Steiner. Les trois points de suspension ainsi que les blancs typographiques témoignent de l'aspect symptomatique et fragmenté de la mémoire. Encore, l'anéantissement par l'acte de l'inceste traduit clairement l'amnésie de la narratrice :

« La vérité commence aux routes qui s'effacent... Il fallait faire comme si je n'avais rien appris. C'était ma façon de désespérer et ma façon de guérir. D'où et de qui est ce deuil ? C'est la tragédie de l'amnésie, de ce trou dans la poche.

¹ - Ibid., p.19.

² - Ibid., p. 36.

À force d'approfondir le noir, j'ai trouvé le blanc. Le blanc, c'est l'ineffable revenu des jours. Le bleu du blanc. Le bleu indigo, cobalt, bleu ciel. Le bleu acide. Le bleu orange. Le bleu de l'arc-en-ciel. Continuité entre le gris, le gris le plus foncé, le noir, le plus noir l'encore plus noir... Brusquement, on rencontre le blanc, il claque la vie, le soleil. Je vais à l'illogisme de ce passé et tout est remis en question... »¹

A travers cet extrait, on remarque que la narratrice n'est pas indexée temporellement puisqu'elle est oubliée. C'est même le fait qu'elle ne saisit pas le passé vécu. Les phrases courtes et les répétitions successives des mêmes énoncés sont en mouvement pour accéder à ce qui est perdu témoignent des lacunes et de la fonction défaillante de la mémoire. Elle paraît brouillée par l'ampleur du traumatisme incestueux.

L'auteure Mathilde Brasilier s'interroge sur elle-même mettant en relief un constant travail de la mémoire, et d'un retour incessant sur la vie passée. Le présent c'est son point de départ pour parvenir de rendre le passé représentable dans sa mémoire, bien que l'écriture recroise toujours le traumatique :

« Est-il possible d'être dans l'histoire, en se référant à des valeurs qui dépassent l'histoire? [...] Depuis toute petite, c'est le deuil de la mémoire ou la mémoire du deuil. Je ne savais plus. Aujourd'hui, je suis étrangère à « la forme du présent », parce que ma tête est toujours en « avant ». Elle voit trop loin, plus loin que le corps qui est dans le présent, ou au contraire, elle reste inachevée... L'histoire sortirait du hasard pour me dire qui je suis. Aujourd'hui, Fabien est mort. Ou peut-être hier, je ne sais pas... C'est peut-être hier ? J'ai l'air de ne pas être d'accord avec moi-même. J'existe sans le savoir et je mourrai sans le vouloir. Qui suis-je ? »²

La narratrice décrit l'état endeuillé de sa mémoire et l'impact qu'a laissé l'expérience douloureuse de son enfance. Son écriture transmet un langage d'une mémoire mutilée et envahie par des oublis et des incertitudes qui affectent autant sa vie d'adulte que son récit d'enfance. La vie d'adulte de la narratrice ne parvient pas à se concrétiser dans le

¹ - Ibid., p.159.

² -Ibid., p.161.

récit. La narratrice ne peut pas raconter sa vie de femme parce que les images de son passé ne se produisent pas dans sa mémoire :

« L'histoire sortirait du hasard pour me dire qui je suis. Ce n'est pas si facile de devenir ce qu'on est, de trouver sa mesure profonde. Arrivée au point où la lucidité peut se renverser, il vient toujours un moment où je sens la cassure, celle de la chair illimitée en expérience. Une syntaxe de vivre, une phrase, une main, pas une chose n'est exactement à sa place. »¹

En effet, ce que vit la narratrice à l'âge adulte ne coïncide pas avec le réel vécu, elle ne garde en mémoire que les échos de sa douloureuse enfance. Notre narratrice ne saisit pas les *« souvenirs de la scène traumatique car [elle] échoue à passer de la sensorialité, du perceptif à une mémoire sémantique permettant l'évocation par la narration. »²*

Nous remarquons que l'auteure Brasilier recourt à des formes de répétitions obsessionnelles de certains mots et thèmes, « le hasard », « la peur », « la nuit de deuil », « la folie », « le temps ». Ces répétitions sont liées à notre avis à sa mémoire amnésique et à l'origine de son expérience vécue :

« La déhiscence du passé elliptique s'arrête à une peur indéfinie. C'est au temps qu'il faut s'accorder. Avoir le temps, avoir le temps de voir le ciel se charger d'étoiles, avoir le temps de conjuguer le temps à tous les temps. »³

La répétition obsédante du mot « temps » semble liée aux séquences événementielles qui se présentent comme une énigme insoluble dans l'esprit de la narratrice. Il s'agit pour l'auteure de restituer l'histoire de son passé pour qu'elle puisse la raconter. Ainsi, ce « passé elliptique » devient le temps conditionnel de sa conscience qui permet de reconstruire l'histoire de son enfance.

3- Mémoire – image :

Dans son récit, l'auteure use de la photographie comme une sorte de guide pour ressusciter les souvenirs du temps perdu :

¹ - Ibid., p.162.

² - Michel DELAGE, *Mémoire et écriture*, Édition Champion, Paris, 2013, p.28.

³ - Mathilde BRASILIER, Op, cit, p.162.

« Les photos où je suis avec Fabien, elles sont prises en hiver, à côté de Lyon. De très belles photos en noir et blanc prises par un photographe professionnel qui faisait des livres de photographies d'oiseaux. Il neige. J'ai sept ans ½, Fabien six ans ½. C'est l'hiver. Nous voulions ce grand froid, effaçant le visage ordinaire du monde, posant sur lui sa féerie gracieuse et ordinaire. Je pense souvent à cette séquence de vie. C'était en 1966,1967. C'est à peu près les seules photos de mon enfance. »¹

On peut dire que les photos d'enfance de l'auteure constituent un support contre l'oubli, et prennent une dimension singulière dans sa vie d'adulte. Cette « séquence de vie » est comme un puzzle de sa mémoire fragmentée et comme une attestation d'existence. En fait, ses photos semblent qu'elles portent un caractère d'une empreinte indubitable pour l'auteure, parce que sont des souvenirs qui participent dans la restitution de son passé : *« Il y avait toujours ces images du passé qui se glissaient dans la représentation que j'essayais de construire. »²* La narratrice est dans la quête perpétuelle de faire surgir les souvenirs de son enfance perdue, à travers les images qui portent des traces de son passé :

« Il m'échappait. Il m'échappait, mais je retrouvais toujours une convergence... Peut-être en va-t-il ainsi de tout souvenir, quand on s'attache à le restituer, en s'efforçant de dire ou de l'exprimer ? J'enferme un passé... Et si l'on pouvait photographier la mémoire, on verrait peut-être les clichés cachés par l'inconscient, ces phrases, ces lieux de douleur et de bonheur d'où resurgissent les émotions des jours. On ne peut pas tout tuer »³

En effet, la photographie appelle et stimule la mémoire de la narratrice. Elle recrée un lien entre le temps présent et le temps passé. Comme elle joue un rôle qui va avec la volonté de l'auteure de ressurgir et de revivre le passé. L'image *« confirme le caractère dimensionnel du temps. L'itinérance de la Recherche va de l'idée d'une distance qui sépare à celle d'une distance qui relie »⁴* Dans cette quête du passé, l'image ne saurait être absente dans la mémoire de la narratrice parce qu'elle est susceptible à faire surgir ce

¹ - Ibid., p.p. 175.176.

² - Ibid., p.176.

³ - Ibid., p.179.

⁴ - Paul RICOEUR, *Temps et récit*, Le Seuil, Paris, 1984, tome 2, p.224.

qui a été tel qu'il a été. Étant donné qu'elle présente une trace du passé qui participe dans la reviviscence de ce qui a été vu auparavant, elle fournit une copie conforme à la mémoire : « À travers l'entrelacs des phrases et des photos, quelle est-elle cette blessure inscrite dans la chair de ma mémoire ? »¹ Ce recours à l'image souligne l'ambition de l'auteure de recouvrer les séquences de sa vie d'enfance dont elle constitue un procédé mnémonique dans l'évocation de son passé.

Dans cette consistance, cet acte de volonté, M. Brasilier s'écarte de l'expérience incestueuse, car elle a convaincu qu'elle n'est pas responsable de ce drame :

« Voilà vingt ans que j'éteins toutes les questions en moi, et celles des autres aussi... Vingt ans que tout retourne à une question que je veux écarter. Comme un sol couvert à l'infini d'une peau sèche, irritée et ridée par les vagues pétrifiées des mers anciennes. C'est au creux de ces vagues que la vie n'est visible que par ses souvenirs, où commence l'histoire de ses empreintes fossiles, ombres minérales d'espèces disparues »²

On vient d'apprendre que l'auteure souffre d'une amnésie pendant vingt ans, jusqu'à ce que les premiers souvenirs reviennent à sa mémoire et qu'elle prenne le contrôle de soi :

« J'ai passé la nuit à poursuivre un tracé qui n'existe nulle part. J'ai passé la nuit à attendre, à me perdre, à même ne plus « être ». Je suis. Tu es. Il est. Nous sommes. Qui êtes-vous ? Ce type de rêve qui était comme une parenthèse, m'est revenu très fréquemment, jusqu'au jour récent, où me reviennent ces séquences. C'était le 9 septembre 2000 »³

Ce passage montre que la mémoire de l'auteure lui fait défaut et les séquences de son enfance réapparaissent et reviennent à nouveau. L'auteure insiste d'une manière remarquable sur cette date ultime qui constitue un tournant décisif dans sa vie :

« C'est le 9 septembre 2000. Il y aurait là une mémoire que répercute le corps. L'horizon a dénoué la ceinture de ma vie. Les phrases viennent. Elles viennent,

¹ - Mathilde BRASILIER, Op.cit., p. 195.

² - Ibid., p.p.195.196.

³ - Ibid., p.18

même si elles ne sont pas comme je voudrais, et même si elles ne sont pas non plus dans l'ordre que j'attendais. D'ailleurs, je n'attendais rien... C'était un jour sans menace, tellement beau et pesant qu'il semblait venir d'un autre monde »¹

Cela confirme le souci de l'auteure de rendre compte du travail de sa mémoire et de mettre l'accent sur les séquences traumatisantes de son enfance. Cette écriture après vingt années d'amnésie, témoigne également de son long travail de quête et de liaison psychique pour surmonter l'expérience douloureuse de son enfance.

Parfois, L'oubli est présenté par l'auteure comme un indice et non comme lacune. Le fait de prendre conscience des zones d'ombre de sa mémoire, qui font d'elle un outil susceptible de faire parvenir à la compréhension de soi :

« Sans l'oubli, il n'y aurait pas eu de mémoire qui un jour aurait implosé par saturation. Il n'y aurait pas eu non plus de réminiscence, puisqu'il n'y aurait pas eu aucun souvenir à rappeler »² Ainsi apparaît la particularité de la mémoire traumatique, qui n'est que répétition perpétuelle des scènes vécues. L'oubli et la mémoire sont inopinément et étroitement liés.

Conclusion :

Dans notre analyse de la mémoire, on a pu constater comment l'amnésie traumatique de l'auteure entrave la résurgence des souvenirs, dans la mesure où les événements sont pas localisés dans un temps déterminé. Or, l'image parait effectuer un travail de connexion associative pour stimuler, lier les séquences déjà inscrites antérieurement. Enfin, la volonté dans l'acte de mémorisation joue un rôle primordial, et cette volonté a un objectif bien précis. Elle se veut une reconstruction de l'histoire personnelle et une réappropriation de soi. L'auteure est alors encouragée à revenir sur son passé, de faire de ce passé une œuvre, une vie nouvelle.

¹ - Ibid., p.189.

² - Ibid., p.186.

Chapitre IV

L'écriture cathartique

Introduction :

Toutes les expériences ne sont pas semblables et ne se représentent pas de la même façon, d'autant plus si elles recouvrent une dimension du trauma. Le sujet en proie de traumatisme va quant à lui, se trouver dans l'impossibilité de lier les séquences de l'événement qu'il a vécu. Cela est sans doute dû à la nature de l'événement subi qui revêt un caractère tragique, dont le trauma s'impose comme un élément fondamental.

En effet, notre récit exprime un vécu traumatique extrême. Mathilde Brasilier forme une vision tragique de l'existence humaine. Le regard qu'elle porte sur elle est hanté par la douleur et la souffrance. En fait, le vécu personnel de l'auteure est réel, remonte aux événements de son enfance qui semblent être à l'origine du tragique brésilien. Celui-ci génère la blessure, la douleur et la mort tant dans le cercle restreint de la famille que dans celui élargi de la société. L'histoire personnelle sera entièrement récupérée par le biais de l'écriture à tel point que la vie et l'œuvre de l'auteure semblent étroitement liés. Les données autobiographiques de l'auteure telles que l'acte de l'inceste qu'elle a subi, le suicide de son frère et le silence de sa mère forment les causes tragiques qui structurent le texte brésilien.

1- Tragédie / Catharsis :

Dans son récit, Mathilde Brasilier forge une conception tragique du monde. En effet, Brasilier porte un regard impitoyable sur l'existence humaine et sur son mal être : « *Je me croyais semblable à cette image inhumaine du monde qu'était ma propre vie* »¹ Le caractère dysphorique du drame qu'elle a subi sous-entend une vision tragique du monde et de soi. Cette tragédie trouve son origine dans la propre vie de l'auteure et plus particulièrement de son enfance.

Aristote a défini la tragédie dans laquelle il fait allusion à la notion de la « catharsis » en affirmant que la tragédie : « *suscitant pitié et crainte opère la purgation propre à pareilles émotions* »² La catharsis selon Aristote est comme une « purgation »

¹ - Mathilde BRASILIER, *Op.cit.*, p.7.

² - ARISTOTE, *La Poétique*, Editions Belles Lettres, Paris, 1979, p.36.

qui sert à débarrasser l'âme humaine de ses émotions excessives. Cette notion est associée au domaine liturgique, moral, médical et ensuite introduite dans celui de l'esthétique. L'interprétation qu'on peut donner à la catharsis est en relation avec l'art et ses effets sur la personne. L'art dans son état pur est celui qui s'éloigne de la matière. Tout comme le théâtre et la musique font provoquer certaines réactions émotionnelles. En provoquant des émotions en les appliquant sur le héros tragique, le théâtre influe sur le spectateur. Ainsi il lui communique ses mêmes sentiments : « *quand l'état affectif suscité va dans le même sens que la tendance affective, l'âme est allégée* », soulagée »¹

Quant au sens médical de la catharsis, rapporté par Jean-Marie Thomasseau : « *Chez Hippocrate, il a le sens littéral de dégorgeant salutaire qui libère le corps des impuretés et rétablit ainsi l'équilibre entre les humeurs* »² La catharsis consiste alors à purger le corps de ses mauvaises humeurs de manière à établir un équilibre psychologique.

La catharsis esthétique assume la même fonction en évacuant le trop plein d'émotion chez le spectateur. L'œuvre d'art imite des actions en faisant recours à la pitié et à la crainte réalise une purgation de ce type d'émotions. Le mot « purgation » désigne la catharsis qui est retenue comme le désignateur de l'effet moral que la tragédie aurait sur le spectateur. En débarquant dans ce monde terrifiant qui a causé cet état d'âme, le spectateur trouve enfin son équilibre affectif : plus assagi et modéré.

L'interprétation sociologique et anthropologique de la catharsis réside dans le fait que l'événement tragique rapportant des images indésirables est très proche de l'illusion. Ainsi ces images seraient livrées de la décrépitude humaine, de sa violence et de passions destructives qui purifieraient l'âme en quittant ce monde funeste.

En outre, la psychanalyse a fait de la catharsis un moyen thérapeutique où la méthode cathartique consiste à faire surgir à la conscience des sentiments enfouis dans l'inconscient de la victime. Cette résurgence des pulsions antérieures et affects, dont le

¹ - Claude PUZIN, *La Tragédie et le Tragique*, Paris, Nathan, coll. « Genres et Mouvements », 2000, p.98.

² - Jean-Marie THOMASSEAU, *Drame et Tragédie*, Paris, Hachette, p.24.

refoulement constitue la source des malaises psychiques libère la victime des agitations et sentiments de l'autopunition.

2- L'urgence d'écrire et de témoigner

Témoigner d'une expérience vécue résulte de la volonté de l'auteure de se souvenir, et de fixer pour toujours l'inconcevable passé. L'auteure Mathilde Brasilier éprouve un besoin impérieux d'écrire parce qu'elle n'imagine pas ce qu'elle raconte. Elle l'a vécu et le vit encore dans sa mémoire : « *Écrire, c'est ne pas pouvoir éviter de le faire, c'est ne pas pouvoir y échapper* »¹ Il s'agit ici d'une nécessité immédiate d'écrire, d'essayer à travers le témoignage de l'inceste de faire savoir et de rendre compte de ce que l'être humain est capable : « *Beaucoup de législations considèrent comme plus grave le crime prémédité que le crime de pure violence. Mais la peur qui m'a été imposée, elle est bien plus terrible que la mort* »² Ainsi l'auteure montre combien si difficile et si terrifiante était l'expérience qu'elle a vécue. Écrire le passé répond donc, à une volonté de se libérer de ses souvenirs traumatisants. Mathilde Brasilier ose dire et rompre le silence sur son passé :

*« La vérité, je voulais la jeter aux yeux des autres, leur donner comme une marque noire sur la neige, ce fil barbelé dans la chair. Je voulais une fin finie. Je voulais les choses vraiment dites, dont il ne puisse plus se défaire, S. Steiner »*³

La modalité « je voulais » à laquelle elle revient comme un leitmotiv implique une volonté irréversible de dire la vérité. La narratrice montre clairement son désir de parler, de lever le voile sur son expérience douloureuse causée par son père incestueux, comme si une certaine tension la poussait à se dégager d'une affliction qui pèse dans son cœur :

« Je décline son identité. Je détache les syllabes. Je les tue même si ce sont les miennes. Je refuse tous les « plus tard » du monde. [...] Aujourd'hui, je ne parle à personne d'autre qu'à lui et je l'envahis de phrases. Je suis inapte à l'inconcevable. La déclinaison différée de l'identité « Steiner » mettait sa

¹ - Mathilde BRASILEIR, *Op.cit.* P .9.

² - Ibid., p.10.

³ - Ibid., p.32.

signature dans les marges du monde. Nous sommes tenus d'abolir les distances que le hasard a placées entre nous »¹

Cette écriture réactionnelle est claire, elle s'engage à se tenir jusqu'au bout pour parler du vécu traumatique par le biais du langage. En outre, l'auteure souligne l'importance de témoigner sur ce qu'elle a vécu :

« Ce texte « Il y avait le jour, il y avait la nuit, il y avait l'inceste », il s'était fait presque malgré moi, m'obligeant à toucher le point extrême de ma vie, où l'être, s'était irrémédiablement défait »²

Témoigner est donc bien une nécessité pour la victime d'inceste, car elle est porteur d'une mémoire atroce : *« Il faut bien commencer à écrire la vérité, arrêter de séparer géographiquement les phrases »³* Elle ajoute : *« Je me sens toujours en faute quand je ne partage pas un peu ce qui m'arrive »⁴* Elle insiste encore sur son envie de s'extraire du malaise qu'elle porte : *« Je voulais m'extraire de cette imposture, où le regard des autres était subi comme un viol »⁵* Écrire était en effet pour lui un devoir moral de dire la vérité afin de transmettre et de faire savoir, pour de tels actes ne se renouvellent pas : *« J'acquerrais une immense paraphrase du passé. [...] La vérité, je l'acquiesce. [...] La vérité, je voulais la jeter aux yeux des autres, leur donner »⁶* En s'adressant directement aux lecteurs, Brasilier avait un but : Celui de témoigner, de transmettre l'atroce vérité et d'attester la véracité du fait vécu :

« J'ai pensé qu'il y avait une vérité qui devait être dite. Aucune vérité ne peut nous faire regretter notre ignorance et ses aspérités »⁷

C'est ainsi que l'auteure est tenue de dire la vérité qu'elle revendique. Cette *« vérité qui devait être dite »* sur l'épisode de sa vie atteste de la véracité de l'évènement vécu, mais aussi participe à convaincre et à persuader son

¹ - Ibid., Op.cit. p.31.

² - Ibid., p.141.

³ - Ibid., p.30.

⁴ - Ibid., p.27.

⁵ - Ibid., p.148.

⁶ - Ibid., p.181.

⁷ - Ibid., p.143.

interlocuteur : « *Je me refuse de me soustraire à une histoire qui ne décline pas le synopsis de ce que j'ai vécu* »¹

3. La fonction cathartique de l'écriture :

Écrire le passé s'avère une nécessité afin de surmonter le traumatisme. Notre auteure a mis ses souvenirs noir sur blanc, est alors poussée par un besoin impérieux de se sauver et de se distancer du réel traumatique. Il s'agit pour

Mathilde Brasilier de mettre en œuvre un travail de reconstruction et de réappropriation. L'écriture surgit car il y a une impossibilité d'oubli imposé par le réel traumatique. Ainsi que l'écriture advient pour exercer en lui une fonction thérapeutique et de se démasquer des effets du trauma :

*« Les phrases, elles ne peuvent plus servir qu'à dire le réel passé, essayer de l'éloigner un peu et de le contenir. Ceux que nous ne voyons plus n'ont pas changé. On voit ce qu'on n'a pas soi-même. Ce qu'on a perdu. Et ce qu'on n'a jamais possédé. Je laisse courir ma main sur le papier avec la froideur chirurgicale de celle qui anesthésie les malades »*²

On voit ici que « *le réel passé* » traumatisant soit-il joue le rôle de pousse-à-écrire qui engendre un travail de l'éloignement du point de la douleur. La nécessité d'écrire consiste à donner forme au mutisme de l'anéantissement :

*« J'ai besoin de sentir ma personne, dans la mesure où elle est le sentiment de ce qui me dépasse. Aller jusqu'au bout, ce n'est pas seulement résister, c'est aussi se laisser aller »*³

L'auteure se sent obligée de revenir sur son passé, de susciter le point extrême de sa douleur afin de parvenir à s'éloigner un peu plus du réel traumatique. Cette écriture qui résulte du passé traumatique de la narratrice serait une écriture à visée curative. Pour faire face à l'événement douloureux qui fragmente la victime, la détruit, l'écriture intervient comme un travail de reconstruction psychique : « *Aujourd'hui, l'essentiel est d'expliquer, d'attribuer une cohérence à ce qui n'en a*

¹-Ibid., Op.cit. p.333.

²- Ibid., p.142.

³- Ibid., p.301.

pas »¹Par le biais de l'écriture l'auteure essaye de donner une cohérence à son passé douloureux car il y a une contrainte intérieure :

« Je veux être ce que ma vie me « fait » et non faire de ma vie une expérience. La main qui écrit essaye d'écarter quelque chose ou quelqu'un peut-être... Ce n'était pas pour mourir que je pensais, c'était pour vivre, pour avoir la liberté absolue à l'égard de mon passé. Ce que vous vouliez savoir de moi ? Personne ne peut m'enlever ce que je dis, ce que je sais »²

On comprend ici que l'écriture est la parole libératrice pour l'auteure permettant de désamorcer ses conflits intérieurs et relationnels. Par l'écriture, la narratrice s'éloigne de l'expérience horrible. Elle parvient à s'éloigner lorsque la communication s'établit par un « je » revendicatif : *« S. Steiner est au centre des choses et je peux porter ma lucidité jusqu'au bout, diminuer la distance qui me sépare du monde »³* Mathilde Brasilier insiste sur la dimension cathartique de l'écriture et la manière dont grâce à elle, elle s'est senti revenir à la vie après l'expérience incestueuse :

« Aujourd'hui, je me sens libre à l'égard de mon passé et de ce que j'ai perdu. Je me sens vivante, cela seul importe. Attentive à chaque signe du monde, je sens la fêlure profonde qui m'ouvre à la vie. Je respire alors tout le bonheur dont je suis capable »⁴

L'inscription scripturaire du passé traumatique de l'auteure a pour but de participer dans le processus de réappropriation, de purgation du moi abimé par le trauma : *« Je voulais des jours comme du linge propre, des linges de nulle part ou un claquement de linge qui se déplie. Je voulais croire à ce respect détaché de moi-même que l'on appelle précisément propreté »⁵* Une reconstruction identitaire, une délivrance du malheur vécu : *« J'avais pensé que ce que le suicide avait fait du corps de Fabien, l'encre écrite sur la feuille blanche me le rendrait en vie et donnait sa forme à l'espoir »⁶*

¹ - Ibid., Op .cit. p.321.

² - Ibid., p.160.

³ -Ibid., p.349.

⁴ -Ibid., p.355.

⁵ - Ibid., p.29.

⁶ -Ibid. Op.cit., p.11.

En même temps que l'écriture se veut thérapeutique, elle est peut-être une répétition d'une expérience traumatique parce qu'elle est tellement forte, tellement réelle : « *Écrire l'autobiographie, c'est peut-être chercher à survivre par un suicide perpétuel d'inexistence* »¹Cependant, Mathilde Brasilier se montre résiliente face à son vécu traumatique : « *La révolte est positive, parce qu'elle révèle ce qui, en moi, est toujours à défendre ce qu'était Fabien. C'est aujourd'hui que je refuse l'approbation à la condition qui a été la mienne, et aussi la sienne* »²De ce fait, l'écriture a permis à l'auteure de vivre après le drame subi. Elle a été un acte et un mécanisme de résilience, elle conduit progressivement Mathilde Brasilier vers la reconstruction de sa personne.

L'écriture peut-être une capacité de liaison, une capacité à penser qui peut aider lors d'une expérience traumatique. Chez notre auteure on trouve beaucoup de répétitions qui sont liées à l'aspect défaillant de la pensée. L'auteure va même jusqu'à citer le mythe de Sisyphe d'Albert Camus, avec cet absurde qu'il donne au sens de la vie : « *Tout « non » suppose un « oui ». Le simple dire ne suffit pas à exorciser l'absurde, à maintenir le rocher de Sisyphe prêt à s'écraser* »³ L'auteure veut souligner le caractère absurde de l'acte de l'inceste, de telle façon que la victime traumatisée se trouve dans une pensée répétitive : « *D'ailleurs, qu'est-ce que l'insignifiance ? Cette insignifiance est une relation à quelque chose qui n'est pas de l'insignifiance, qui a du sens* »⁴ Il s'agit ici pour l'auteure de donner sens à cette absurdité de la vie, parce qu'elle se trouve confrontée à un événement traumatique qui dépasse son entendement. Or, il n'est pas simple de donner sens au non-sens, c'est pour cet effet que l'écriture intervient pour resurgir le sens secret du trauma. Ainsi que l'auteure éprouve un besoin impérieux d'écrire qui revêt un caractère cathartique.

¹-Ibid., p.p.27.28.

²-Ibid., p.200.

³-Ibid., p.70.

⁴-Ibid., p.29.

Conclusion :

Après notre analyse sur la fonction cathartique que peut revêtir l'écriture, nous avons constaté que notre auteure-narratrice ne peut se taire sur son expérience vécue. Elle manifeste explicitement sa volonté de se poser et de s'ancrer dans une histoire qui substitue des événements douloureux d'un temps vécu. L'auteure s'en donne grâce à la reconstruction des séquences de son passé qui l'a fait être ce qu'elle est maintenant, rendant compte de son vécu, et rendant envisageable et inévitable sa vie future. On a vu que l'écriture pour l'auteure revêt un caractère purgatif, mais elle est peut être aussi une répétition traumatique, car écrire le trauma c'est creuser là où ça fait mal.

En somme, l'auteure réussit à évoquer ses horreurs en transformant la passivité de son expérience traumatique à une activité créatrice de l'écriture. Cette écriture est essentielle comme travail de reconstruction, de réappropriation de soi. Pour Mathilde Brasilier, l'écriture a non seulement un rôle thérapeutique est également la condition sine qua non de la survie après l'événement traumatique : *« L'écriture m'a permis d'évoquer à ma façon tous les faits. Les transcrire, c'est ranger les choses, les analyser, les ordonner »¹*

¹ - Entretien réalisé avec l'auteure. Disponible sur l'URL : http://www.newspress.fr/Communique_FR_290245_764.aspx.

Conclusion générale

En conclusion, on peut dire que l'œuvre de Mathilde Brasilier s'inscrit dans un espace autobiographique.

Nous avons dû nous intéresser dans le premier chapitre à l'analyse des indices périphériques qui entourent le texte. À partir d'une analyse faite sur les différents éléments paratextuels, à savoir le nom de l'auteur, le titre, l'image de la première de couverture, la dédicace et la 4^{ème} de couverture, nous avons attesté du lien de certaines informations liées à la personne de l'auteure et à son œuvre. En effet, l'étude du paratexte nous a permis de déterminer la spécificité du texte brésilien. Aussi, de le situer par rapport à son origine et sa composition qui lui confère une bonne représentation de sa visée et de son interprétation en l'inscrivant dans une tradition de l'écriture autobiographique. Ensuite dans le deuxième chapitre, nous avons porté un regard sur la problématique de l'énonciation de l'indicible. Celui-ci, par sa recherche, sa quête du passé douloureux et par sa tentative de reconstituer l'expérience de son enfance. Elle met au centre de son mécanisme d'écriture les problèmes suscités par la difficulté de dire l'anéantissement qu'elle a subi. Elle fait allusion dans ce sens, à la littérature concentrationnaire et à l'énigme des rescapés des camps confrontés à l'urgence de dire leur expérience et à l'incapacité de témoigner. Mathilde Brasilier dans son unique œuvre évoque l'inceste en littérature en mettant en relation sa difficulté de réception pour révéler sa logique sociale. Nous avons vu comment notre narratrice a surmonté l'indicible de l'inceste à travers le pouvoir des mots. Nous avons également démontré l'aspect inédit du sujet de l'inceste où Mathilde Brasilier fait face au regard que l'Autre porte sur la victime en rompant le silence. Dans le troisième chapitre, notre analyse portée sur l'écriture de la mémoire. On a pu constater comment l'amnésie traumatique de l'auteure fait écueil dans la résurgence des souvenirs de son enfance. Cependant, la volonté de l'auteure dans l'acte de mémorisation a joué un rôle important. Cette volonté lui a permis de recouvrir les séquences de son passé, et répéter un passé signifie en quelque sorte lutter contre l'oubli. Quant au quatrième et le dernier chapitre, nous nous sommes intéressés à l'étude de la fonction cathartique de l'écriture et l'urgence de témoigner. L'auteure éprouve une nécessité de revenir sur son passé douloureux. L'important pour nous était de souligner que l'écriture revêt un caractère thérapeutique et que le désir d'écrire s'avère de plus en plus irréversible.

En outre, notre travail a voulu démontrer comment l'écriture autobiographique de Mathilde Brasilier était mise à l'épreuve par la problématique de l'indicible du sujet et celle de la mémoire amnésique. Nous avons relevé que dans l'écriture brésilienne existe une forme de circulation de l'indicible. Cet indicible est lié à la nature de l'expérience vécue qui pose la question du dit et de non-dit, et l'écriture d'une mémoire amnésique qui erre entre le passé et le présent, entre oubli et réminiscence. Mener un travail d'écriture à visée thérapeutique est le grand souci de l'auteure pour parvenir à surmonter la période traumatique et émerger vers la lumière. Nous avons constaté que le texte de Mathilde Brasilier peut-être envisager comme témoignage littéraire, dont il serait intéressant que d'autres recherches s'intéressent à la littérarité du témoignage brésilien comme étant une représentation d'un fait authentique.

Bibliographie

Corpus littéraire étudié :

. BRAZILER, Mathilde, *Il y avait le jour, il y avait la nuit, il y avait l'inceste*, Paris, Mélibée, 2015.

Ouvrages théoriques :

. ARISTOTE, *La Poétique*, Editions Belles Lettres, Paris, 1979.

. BARTHES, Roland *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1996.

. BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, collections Point Essais, 1973.

. BARTHES, Roland, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978.

. BERGEZ, Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004.

. BERGEZ, Daniel, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, 3ème édition, Ed, Armand Colin, Paris, 2014.

. BERTRAN-LUTHEREAU, Lucie, *L'indicible concentrationnaire et génocidaire. Définition d'un nouveau concept*, Paris, Lulu éditions, 2014.

. Daniel, Dobbels et Dominique Moncond'huy [dire.], *Les camps et la littérature. Une littérature du XXe siècle*, Poitiers, UFR Langues Littératures Poitiers, 1999.

. DELACROIS, Maurice, Fernand HAULLYN, *Introduction aux études littéraires*, Paris, DUCULOT, 1995.

. DELAGE, Michel, *Mémoire et écriture*, Édition Champion, Paris, 2013.

. GASPARINI, Philippe, *Est-il-je ?* Seuil, Paris, 2004.

. Grierson, Karla, « *Indicible et incompréhensible dans le récit de déportation* », dans. Jorge, Semprun, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.

. GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, 1991.

. GENETTE, Gérard, *Seuils*, Ed. Seuil, Paris, 1987.

. GUSDORF, Georges, *Auto-bio-graphie*, Edition Odile Jacob, 1991.

. LEJEUNE, Philippe, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin. U2, 1971.

. LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1996.

. LEJEUNE, Philippe, *Signes de vie (Le Pacte autobiographique 2)*, Paris, Edition du Seuil, 2005.

. MIREAUX, Jean-Philippe, *L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, Armand Colin, Paris, 2005.

. PUZIN, Claude, *La Tragédie et le Tragique*, Paris, Nathan, coll. « Genres et Mouvements », 2000.

- . RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Essais Points, 2000.
- . RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, Le Seuil, tome 2, Paris, 1984.
- . THOMASSEAU, Jean-Marie, *Drame et Tragédie*, Paris, Hachette. 1986.
- . *Limite du langage, indicible et silence*, ouvrage réuni par Aline-Mura BRUNEL. Collectif du Centre de poésie et d'histoire littéraire de l'Université de Pau, Paris, édition de Harmattan.2002.

Articles :

- . Eric HOPPENOT, Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : « *le temps de l'absence de temps* », Colloque du GRES, Barcelone 2001.
- . Catherine Argand. *Ce que révèlent les dédicaces des écrivains, du gagne-pain à l'hommage*. In lire : Le magasin littéraire, l'actualité de la littérature française et de la littérature étrangère. URL : <http://www.lire.fr/enquete.asp/IDC=32710&idt=15&idr=200&id6=8>.

Dictionnaires et encyclopédie :

- . *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, PUF, Paris, 2010.
- . *Dictionnaire Encyclopédique*, Paris, Philippe Auzou, 2004.

Entretien avec Mathilde Brasilier (téléchargeable) :

- . Entretien réalisé avec l'auteure. Disponible sur l'URL : http://www.newspress.fr/Communique_FR_290245_764.aspx .