

LECTURE POSTMODERNE DE *CES BRAS-LÀ* DE CAMILLE LAURENS

Eugue Sédrac Paul MELESS
Université Alassane Ouattara
meless.eugue@hotmail.fr

Résumé

Né en réaction au modernisme dont le point de référence est le siècle des Lumières, le postmodernisme prône la fin de toute idée d'ordre, de rigueur, de norme et de règle héritée de ce siècle. En littérature, il déconstruit le matériau canonique et consacre l'avènement d'un nouveau type d'écriture. S'inscrivant dans cette dynamique, l'article montre comment Camille Laurens contribue à l'innovation de l'écriture romanesque en explorant l'esthétique postmoderne dans *Ces bras-là*. Pour y parvenir, il s'attelle d'abord à faire un rappel théorique sur le postmodernisme avant de s'intéresser aux aspects caractéristiques de ce mouvement que l'on retrouve dans le texte de l'écrivaine française.

Mots clés : postmodernisme, modernisme, déconstruction, innovation, liberté créatrice

Abstract

Born as a reaction to modernism, whose point of reference is the Age of Enlightenment, postmodernism advocates the end of any idea of order, rigour, norms and rules inherited from this century. In literature, he deconstructs canonical material and consecrates the advent of a new type of writing. As part of this dynamic, the article shows how Camille Laurens contributes to the innovation of novelistic writing by exploring postmodern aesthetics in *Ces bras-là*. To achieve this, he first sets out to provide a theoretical review of postmodernism before focusing on the characteristic aspects of this movement that can be found in the French writer's text.

Key words : postmodernism, modernism, deconstruction, innovation, creative freedom

Introduction

Pendant longtemps, les écrivains français en général, et les romanciers en particulier, se sont soumis, dans la production de leurs œuvres, à des règles rigides, à des canons génériques. Au fil du temps et précisément à partir de la deuxième moitié du XXe siècle, un vent de renouveau s'est mis à souffler sur le genre romanesque : un groupe d'écrivains réunis autour du label « Les Éditions de Minuit »¹ crée le nouveau roman pour donner libre cours à son imagination, sans contrainte. Porté par cet élan de liberté, le roman se soustrait au code en vigueur. Ses principales catégories à savoir le personnage, l'histoire, l'espace, le temps et le narrateur, sont déconstruites. Plus tard, sous l'impulsion du mouvement postmoderne né dans la sphère anglo-saxonne², le roman amorce un autre virage ; il renforce son caractère composite et hybride.

Écrivaine contemporaine, Camille Laurens est à la fois proche du nouveau roman et du postmodernisme par son style. C'est pourquoi, son roman *Dans ces bras-là* regorge de nombreux éléments d'une œuvre postmoderne. Dans ces conditions, quelles sont les circonstances d'émergence du postmodernisme ? Comment se définit-il ? Quelles sont les affinités du roman de Laurens d'avec ce mode de pensée ? Notre démarche consiste à montrer que Camille Laurens participe au renouvellement de l'écriture romanesque en explorant l'esthétique postmoderne, dans une approche narratologique. La narratologie, en effet, est « l'étude systématique des structures formelles du récit » G. Genette (1972, p. 15). Elle « analyse comment les histoires sont racontées et en particulier, comment sont construites les entités narratives et les catégories dans lesquelles elles s'inscrivent » C. Bremond (1973, p. 31). Elle sera donc mise à contribution dans le déchiffrement du système scriptural de Laurens. L'étude se propose, à juste titre, de rappeler, d'entrée de jeu, le contexte d'éclosion du postmodernisme, de préciser ses territoires d'évolution pour, enfin, mettre au jour ses manifestations dans le récit laurensien.

1. Considérations théoriques sur le postmodernisme

Le terme « postmoderne » a fait sa première apparition en 1917 sous la plume du philosophe allemand Rudolf Pannwitz dans sa description du « nihilisme » de la culture occidentale au XXe siècle. Dans cet usage, il se démarque du moderne. Plus tard, en 1934, le mot est utilisé dans les réflexions du critique littéraire espagnol Frederico de Onis évoquant la

¹ Une maison d'édition dirigée par Jérôme Lindon.

² Les promoteurs du postmodernisme en France sont, entre autres, Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard.

violente réaction contre le modernisme littéraire, Source Anonyme (<https://fr.triangleinnovationhub.com/postmodernisme-origin>). D'un autre côté, le vocable « postmoderne » est employé pour la première fois en anglais, en 1939, sous deux acceptions différentes : d'abord, le théologien Bernard Idding Bell l'utilise pour évoquer le retour à la religion tout en affirmant l'échec du modernisme laïc ; ensuite, il sert à désigner, avec l'historien Arnold Toynbee, l'après-monde, Source Anonyme (<https://fr.triangleinnovationhub.com/postmodernisme-origin>). Il a fallu attendre les années 1950-1960 pour enregistrer d'autres études de grande envergure sur le postmodernisme, Source Anonyme (<https://fr.triangleinnovationhub.com/postmodernisme-origin>). Toutes ces études ont été menées en opposition au modernisme littéraire. Le postmodernisme touche aussi les domaines de l'architecture et de l'urbanisme. Il désigne alors « un mouvement artistique, théorisé par le critique d'art Charles Jencks³, qui engage une rupture ironique avec les conventions anhistoriques du modernisme [dans ces deux secteurs], tout particulièrement avec les prétentions à conclure l'histoire et à ignorer la géographie » *Wikipédia* (<https://fr.wikipedia.org/wiki/Posmodernisme>). C'est pourquoi E. Van (2011, p. 1) considère le postmodernisme comme un « courant de pensée de contestation qui s'inscrit dans une dynamique interdisciplinaire et pluridisciplinaire ». Quoi qu'il en soit, le postmodernisme a toujours été en antagonisme avec le modernisme. Au niveau littéraire, il est bon de rappeler que même si le postmodernisme a atteint une dimension universelle, il est d'origine anglo-saxonne. Dans cette sphère culturelle (anglo-saxonne), le postmodernisme littéraire dont les débuts se situent autour des années 1950-1960, a pour précurseur Jorge Luis Borges. En effet, le postmodernisme littéraire « renvoie (...) aux expérimentations radicales ayant visé une déconstruction de la modernité » S. Wit (2017, p. 2). Or, « l'esthétique borgésienne résume ce projet postmoderne » S. Wit (2017, p. 2). Deux de ses œuvres en l'occurrence *La Bibliothèque de Babel* et *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*⁴ illustrent bien l'esprit du postmodernisme.

Dans *La bibliothèque de Babel* (1941) qui est « une fable de l'idéal de la modernité » S. Wit (2017, p. 2), c'est un vieillard qui assure la fonction de narrateur. Alors que la bibliothèque « symbolise une littérature totale, née d'une rencontre entre l'aléatoire et le

³ Charles Jencks a remarquablement révolutionné l'architecture à travers le monde, notamment aux États-Unis par la réintroduction de l'éclectisme dans ce domaine, puis en Europe grâce à la décontextualisation sociale, politique et géographique de l'urbanisme moderne. Ce postmodernisme a pour référent l'ouvrage de celui-ci intitulé *Le langage de l'architecture post-moderne* publié à Londres en 1977.

⁴ Ces deux textes, *La bibliothèque de Babel* et *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, signifient respectivement en Espagnol *La biblioteca de Babel* et *El jardín de senderos que se bifurcan*. Ils ont été rassemblés dans le recueil *Ficciones* en 1944 par Jorge Luis Borges, cf. *Fictions*, éd. Jean Pierre Bernès, trad. Roger Caillois, Nestor Ibarra et Paul Verdevoye, Paris, Gallimard, 1994.

mysticisme » S. Wit (2017, p. 2), la modernité « est devenue sénile » S. Wit (2017, p. 3). Ce texte de Borges est la parfaite traduction des limites de la modernité. Et pour « restaurer la fécondité du geste narratif » S. Wit (2017, p. 3), l'auteur argentin publie, au cours de la même période (1941), *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*. Ce dernier s'offre comme « le manifeste d'un nouveau rapport à la narrativité, placée [sous] le signe de la non-linéarité » S. Wit (2017, p. 3). Ce faisant, Borges envisage d'affranchir la littérature de toutes contraintes, de la faire sortir « du statut de simple objet de consommation, de la libérer des modèles et des carcans » S. Wit (2017, p. 3). Par ailleurs, si Jorge Luis Borges reste la première figure du postmodernisme⁵, celui des années 1960, des écrivains comme Julio Cortazar, Italo Calvino, lui emboîteront le pas, à cette même ère ; alors que le postmodernisme des années 1980 sera porté par Jean-François Lyotard ou même Jean Baudrillard.

Poursuivant l'œuvre de déconstruction du modernisme amorcée par ses devanciers, Jean-François Lyotard proclame son scepticisme vis-à-vis des concepts clés de la modernité tels que la « vérité absolue », la « réalité objective », la « raison universelle ». À propos de la vérité, J.F. Lyotard (1979, p. 34) dira en substance qu'« [elle] n'est pas quelque chose qui peut être atteint ou possédé, mais plutôt une quête éternelle ». Le postmodernisme qu'il promeut, remet en cause toute idée d'ordre, de rigueur méthodologique, de norme et de règle héritée du siècle des Lumières, considéré comme le point de référence de l'époque moderne. Pour J. F. Lyotard (1986, p. 31),

Un artiste, un écrivain postmoderne est dans la situation d'un philosophe : le texte qu'il écrit, l'œuvre qu'il accomplit ne sont pas en principe gouvernés par des règles établies, et ils ne peuvent pas être jugés au moyen d'un jugement déterminant, par l'application à ce texte, à cette œuvre de catégories connues. Ces règles et ces catégories sont ce que l'œuvre ou le texte recherche. L'artiste et l'écrivain travaillent donc sans règles, et pour établir les règles de ce qui aura été fait.

Le postmodernisme, d'après J. F. Lyotard, signe le déclin des « grands récits universels ou maîtres : le récit des Lumières de la raison instrumentale progressive, le récit psychanalytique du désir et surtout le récit marxiste de l'émancipation » Source Anonyme (<https://fr.triangleinnovationhub.com/postmodernisme-origin>). S'inscrivant dans la

⁵ Dans le cadre de cette étude, nous emploierons indifféremment les termes « postmoderne », « postmodernisme », « postmodernité » et « postmoderniste », car comme le fait remarquer Sébastien Wit, « dans la littérature critique, on n'observe que rarement une réflexion sur les variations morphologiques [du postmodernisme] », cf. "Littérature et postmodernité" dans *Collectif LIPOthétique* [en ligne], 23/05/2017. Url : <https://lgcdoc.hypotheses.org/activites/publications-en-ligne/journees-detudes/litterature-et-postmodernite>, p. 5. (Consulté le 31/01/2023).

perspective de Lyotard, J. Baudrillard soutient que l'avènement du postmodernisme marque la fin des fondamentaux du modernisme :

La fin du travail. La fin de la production. La fin de l'économie politique. La fin de la dialectique signifiant / signifié, qui facilite l'accumulation de connaissances et de sens (...) la fin simultanée de la valeur d'échange / valeur d'usage / dialectique, qui est la seule chose qui permet l'accumulation et la production. La fin de la dimension linéaire du discours (...). La fin de l'ère de la production. (Source Anonyme, <https://fr.triangleinnovationhub.com/postmodernisme-origin>).

En d'autres termes, pour Baudrillard, l'époque moderne étant celle du système capitaliste qui rime avec l'exploitation des travailleurs, son effondrement signifie la liberté retrouvée pour cette masse opprimée par la bourgeoisie. D'un point de vue littéraire, le postmodernisme, selon Baudrillard, charrie la liberté créatrice. C'est pourquoi, il propose la notion de simulacre comme alternative aux codes traditionnels du récit. À partir de tout ce qui précède, on peut inférer que le postmodernisme est « un mouvement esthétique avec une histoire, un contexte d'émergence et ses territoires d'évolution » P. N'Da (2001, p. 49). Sur ces bases, le récit littéraire peut se lire à l'aune de ses traits caractéristiques (non exhaustifs) : la transgression des codes canoniques, le recours à des formes d'expression et de création novatrices, le refus du récit linéaire, le brouillage des données de l'espace et du temps, le mélange des genres, la subversion du système conventionnel du narrateur, la carnavalisation, l'intertextualité, l'esthétique du langage débridé. Quel est alors l'apparentement au postmodernisme de l'œuvre de Camille Laurens ? Lesquels de ces procédés l'auteure convoque-t-elle dans son récit ?

2. Éléments postmodernes dans la fiction laurensienne

Commençons par convenir avec W. Moser (1984, p. 34) lorsqu'il affirme qu'« [avec le postmodernisme], on ne construit plus (...), on déconstruit ». Dans le même registre, G. Michaud (1985-1986, p. 68) écrit que « le postmodernisme est une dénégation ». Le postmodernisme, en effet, se caractérise par le rejet de toute orthodoxie, de tout principe de rigidité. Il milite pour la fin du monolithisme romanesque. Avec lui, c'est la disparition des « notions logocentriques d'ordre, d'unité, de cohérence, de canon générique [et l'instauration] de l'ordre de la pluralité, de la liberté, de l'ouverture, bref de l'hétérogène » P. N'Da (2001, p. 58). Naturellement, on assiste à la mise en place d'une pluralité de voix et au brouillage des données liées à l'espace et au temps dans l'œuvre de Camille Laurens.

2.1. La polyphonie narrative et le sabotage des indices spatio-temporels

Dans le roman postmoderne, le narrateur conventionnel « il » n'est pas la seule instance narrative que l'auteur utilise. Très souvent, il fait intervenir, à côté de ce narrateur impersonnel hérité du roman traditionnel, un narrateur personnel « je » qui entre directement en communication avec le lecteur. C'est ce que fait Camille Laurens dans son œuvre romanesque.

Dans *Ces bras-là*, on a l'instance narrative impersonnelle (ici « elle ») mais celle-ci est renforcée par le narrateur à la forme « je ». Ce narrateur personnel « je » établit un dialogue direct avec le lecteur (narrataire). On trouve, à cet effet, des constructions du genre : « Je sais ce que vous allez dire » (p. 17) ; « je vais dire des évidences, des choses que vous entendez tous les jours, que vous savez » (p. 33) ; « vous voyez » (p. 53) ; « vous entendez » (p. 65) ; « je ne sais pas si vous aimez la poésie » (p. 98) ; « je ne sais pas si vous connaissez, Saint-John Perse ? *Amers*, plus spécialement, le recueil qui s'appelle *Amers* ? » (p. 98) ; « vous allez voir » (p. 124) ; « vous me direz, vous allez peut-être me dire » (p. 138) ; « si vous voulez » (p. 163), entre autres. Ces adresses au lecteur introduisent la fonction émotive (ou expressive)⁶. Elles sont l'occasion pour l'émetteur d'exprimer ses sentiments, de donner son avis sur le contenu du message. Par ailleurs, l'alternance observée entre le narrateur « il/elle » et le narrateur « je » instaure une polyphonie dans le récit romanesque. En fin de compte, le dialogue narrateur-narrataire ainsi que la pluralité de voix narratives sont des pratiques postmodernes tout comme le brouillage des données spatio-temporelles.

L'espace et le temps qui, à l'époque du roman réaliste et naturaliste, étaient des « marqueurs référentiels », sont désormais réduits à une fonction ornementale. Leur mention est de l'ordre de la fantaisie. L'espace, livré « au royaume de l'imaginaire » G. Bachelard (1972, p. 1), apparaît de diverses manières dans *Ces bras-là* de Camille Laurens. Ainsi, la narratrice introduit le récit comme suit :

C'était lui. Aux battements de mon cœur je ne pouvais pas me tromper. Je sais que c'est difficile à croire, cette soudaine certitude, mais voilà. Je me levai, laissant le verre plein sur la table, je payai et je le suivis. Il marchait vite, aussi vite que moi [...]. À deux ou trois rues de là, il entra sous un porche, il disparut. Le temps que j'arrive et pousse à mon tour la lourde porte, il avait déjà pénétré dans l'un des appartements, mais lequel ? [...] Je montai sans faire de bruit, un tapis couvrait les marches. C'était un immeuble bourgeois de trois étages avec deux portes à chaque palier. (C. Laurens, 2011, p. 11).

L'action décrite, plus haut, se déroule bien dans des lieux : rue, immeuble, appartement. Cependant, ces lieux sont difficilement cernables, identifiables. Ils sont marqués du sceau de l'imprécision. Des scénarii de ce genre parsèment le récit romanesque. Même lorsque la narratrice situe le déroulement de l'action dans un cadre géographique connu (pp. 93-97 ; 114-

⁶ Cf. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

117, etc.), celui-ci reste fantaisiste : « Nous sommes partis en Afrique. C'était une ville moite, au bord de l'océan, l'une de ces grandes villes où l'on se sent seul parmi la multitude [...]. Il faisait beau, on était heureux (...) : des années de vacances en amoureux » C. Laurens (2011, p. 163). Cet extrait convoque un lieu, l'Afrique, que la narratrice assimile à une « grande ville moite », sans aucune autre précision. Or, l'Afrique est un continent (tout comme l'Europe, l'Asie, l'Amérique et l'Océanie). Il s'agit là d'une confusion délibérément entretenue pour rester en phase avec l'esprit du postmodernisme. Le temps subit, lui aussi, le même traitement que l'espace. Il ne fonctionne pas sur des bases certaines, claires ; il est brouillé. Il y a dans *Ces bras-là* de nombreux indices temporels, cependant ceux-ci ne permettent pas une lisibilité de la temporalité dans le roman. Notons que, contrairement à l'espace dont les premiers éléments sont logés dans l'incipit, les premières informations sur le temps interviennent aux pages 23-24 du texte : « Quand [l'éditeur] appelle la première fois, c'est dimanche. Il est dix heures à sa montre, midi pour lui. Il vient de lire son roman [...]. Il appelle de l'autre côté des mers, il lui propose un jour de rendez-vous [...] La scène prend très vite sa dimension fondatrice [...] c'est l'appel du 17 juin » C. Laurens (2011, pp. 23-24). L'isotopie temporelle se dégage à travers les termes et expressions tels que « dimanche », « dix heures », « midi », « 17 juin ». Ces repères temporels situent le récit dans l'artificiel et suscitent les interrogations suivantes : quelle est la temporalité du récit ? en quelle année a lieu l'action décrite ?

Tout le récit ou presque est bâti autour de la dissimulation du temps. Examinons encore ces passages : « Un jour – c'est le 31 décembre, pas n'importe quel jour – elle attend [son premier amour], il ne vient pas. Il appelle assez tard pour dire qu'il ne vient pas, qu'il n'aime pas trop ces festivités imposées » C. Laurens (2011, pp. 101-102) ; « [la protagoniste] s'est levée à six heures du matin pour ne pas être dérangée ni surprise. Toutes les trente secondes elle regarde l'éprouvette – rien – quand d'un coup c'est là, ce cerne brun comme indiqué sur la notice : elle est enceinte » C. Laurens (2011, p. 114). Ces deux extraits renferment des éléments liés au temps. Ce sont, d'une part, « le 31 décembre » et, de l'autre, « six heures du matin ». Toutefois, ces informations sur le temps demeurent vagues, ne renseignent aucunement sur la période de déroulement de ces actions de l'œuvre. Finalement, il y a une volonté manifeste chez Laurens de rendre inaccessibles les repères spatio-temporels. Outre la subversion du narrateur, la « déspatialisation » et la « détemporalisation » qui ont cours dans le récit, la romancière française procède aussi à un mélange de genres, de formes et de styles. En outre, son texte s'ouvre à d'autres textes et fait une part belle au langage débridé.

2.2. L'intergénéricité, l'intertextualité et le dévergondage textuel

Le récit de Camille Laurens relève à la fois du roman, de la chanson, du journal intime et du registre épistolaire. Ce faisant, elle expose la notion traditionnelle de genre. À propos de la chanson, l'on observe que son intégration au récit se fait soit en caractères italiques « *La Traviata* » (p. 55), « *Que je t'aime* » (p. 74), « *Pour un flirt avec toi je ferais n'importe quoi* » (p. 89), « *I need you, I don't need you* » (p. 102), « *Les Barricades mystérieuses* » (p. 257) ; soit en caractères romains « Les armes et les mots, c'est pareil, ça tue pareil » (p. 105). Ce sont surtout des chansons aux références allusives, à l'exception des « *Barricades mystérieuses* » dont la narratrice-protagoniste nous en donne la teneur :

J'essaie, j'approche, je viens, je reviens, l'air vibre, je dis cela et autre chose, la même phrase ou presque, toujours reprise, nuancée, répétée – *je vous aime*, peut-être ; mais halte, on m'arrête, qui va là, qui es-tu, qui donc es-tu ? – le silence se fait, le mystère demeure. L'homme, la femme : barricades mystérieuses. Leçon de ténèbres si la nuit peut s'apprendre (C. Laurens, 2011, p. 257).

Cet air musical de Couperin⁷ intitulé *Les Barricades mystérieuses* sert de toile de fond à l'idée défendue par la narratrice-protagoniste selon laquelle l'homme et la femme demeurent des êtres insaisissables, en matière sentimentale. L'intergénéricité que l'on reconnaît à l'écriture postmoderne, se poursuit avec le journal intime. Ce dernier intervient principalement dans l'œuvre à l'occasion d'une déception amoureuse de la protagoniste. Espérant célébrer le réveillon de la Saint-Sylvestre⁸ en compagnie de Michel, « son premier amour », la narratrice-protagoniste se voit abandonnée au profit d'une autre jeune femme. Après cette mésaventure sentimentale, la narratrice-auteurice se livre à des réflexions personnelles à la manière du diariste :

[Ce] 31 décembre, de retour chez elle, elle écrit dans son journal :

Mais pleure pleure et repleurons
Et soit que la lune soit pleine
Ou soit qu'elle n'ait qu'un croissant
Ah ! pleure pleure et repleurons
Nous avons tant ri au soleil

Des bras d'or supportent la vie
Pénétrez le secret doré
Tout n'est qu'une flamme rapide
Que fleurit la rose adorable
Et d'où monte un parfum exquis
(C. Laurens, 2011, p. 102).

⁷ François Couperin (1668-1733) est un compositeur, organiste et claveciniste français de l'époque baroque.

⁸ La fête de la nuit du 31 décembre qui annonce la nouvelle année.

Sur la forme, à travers le choix d'un dizain (donc d'un poème), la narratrice-autrice s'affranchit des contraintes liées à l'écriture prosaïque (singulièrement de la ponctuation) pour exprimer son ressenti douloureux dû à sa désillusion amoureuse. Sur le fond, la diariste déplore le caractère éphémère, fugace voire évanescent de leur amour. Le journal intime ayant pour obligation de « respecter le calendrier » M. Blanchot (1959, p. 252), la diariste a pris soin de mentionner, au début de ses notes, la date de l'événement : « le 31 décembre ». Le calendrier est tellement important dans le journal intime que B. Didier (1976, p. 171) en déduit que « c'est [l'] inscription de la date qui permet de parler de "journal" parce qu'elle est sa substance même ». Par ailleurs, la narratrice-protagoniste retrouve à nouveau son statut de diariste après s'être réconciliée avec son amant Michel : « Trois mois plus tard [...] elle écrit dans son journal : " Tromper, jouer, trahir : les secrets d'amour " » C. Laurens (2011, pp. 104-105). Pour elle, l'amour rime avec la tromperie, le jeu et la trahison. Aucun être humain (homme ou femme) ne peut donc se soustraire à cette trilogie. Par conséquent, seuls ceux qui l'ont compris ainsi, peuvent réussir leur vie amoureuse. Le journal intime s'allie, dans le récit laurensien, au registre épistolaire pour continuer l'intergénéricité. L'œuvre de Camille Laurens contient plusieurs lettres, mais nous en retiendrons deux. La première missive a pour auteure la narratrice-protagoniste et est destinée à Michel. Elle est le fruit d'une machination de la protagoniste elle-même dans le but de reconquérir celui-ci, après qu'il l'a trompée avec une autre. Pour ce faire, elle a modifié son écriture et a utilisé un paraphe illisible :

[La protagoniste] n'aime que toi, [Michel], elle ne veut que toi (...) comment peux-tu ne pas répondre à cet amour, elle est si belle, si merveilleuse, des filles comme elle il n'y en a pas beaucoup, je ne comprends pas, vraiment, et je donnerais cher pour être à ta place, pour qu'elle m'aime comme elle t'aime. (C. Laurens, 2011, p. 104).

Dans cette « courte lettre » C. Laurens (2011, p. 104), la narratrice-autrice qui se fait passer pour « un garçon très amoureux d'elle mais désespéré » C. Laurens (2011, p. 104), plaide habilement en faveur de sa réconciliation avec Michel, en jouant sur sa sensibilité. La deuxième missive est d'Amal⁹, amant marocain de la protagoniste. Elle est produite lorsqu'il se sent froissé par son amante. Sa lettre se compose généralement de citations de Lao-Tseu¹⁰ et de la philosophie zen¹¹ :

⁹ Ce nom signifie en Arabe « l'espoir » (C. Laurens, 2011, p. 147).

¹⁰ Lao-Tseu est un classique de la littérature philosophique et religieuse chinoise, auteur du *Livre de la voie et de la vertu*, ayant vécu avant Jésus-Christ.

¹¹ Originaire du bouddhisme, le zen est une pratique méditative qui vise à cultiver la pleine conscience et à atteindre un état de clarté mentale et de sérénité. Cf. « Signification du zen : Découvrez la sérénité et la philosophie zen »,

« Assis paisiblement sans rien faire, le printemps vient et l’herbe croît d’elle-même ».
« Celui qui agit va à l’échec. Tout échappe à celui qui accapare. Le Sage se garde d’agir et n’échoue pas ».
« Laisse passer la proie et l’ombre – assieds-toi »
« Le Taô parfait n’offre pas de difficulté, sauf qu’il évite de choisir »
(C. Laurens, 2011, p. 147)

Les citations qui composent la lettre qu’Amal adresse à son amante, visent principalement à lui inculquer la culture de la patience et de la maîtrise de soi. L’épistolarité du récit participe à la déconstruction du canon générique, du code romanesque dans l’œuvre de Laurens. L’amalgame des genres fait basculer le récit dans l’hétérogénéité. La chanson, le journal intime et le registre épistolaire fonctionnent sur le mode du « *cut up* » ou collage. Inventé par Brion Gysin et rendu célèbre par Williams Burroughs, le « *cut up* » a fini par désigner, au fil du temps, tout procédé d’intégration d’éléments « étrangers » au récit, L. Jenny (1978, p. 181). C’est selon ce même procédé que sont insérés dans le récit les éléments intertextuels. L’intertextualité que G. Genette (1982, p. 8) définit comme « la présence effective d’un texte dans un autre », fait également partie des innovations formelles de l’œuvre de Laurens qui la rapprochent du postmodernisme. On découvre, dans le roman de l’écrivaine française, des références littéraires, des références à l’Histoire, des passages tirés de *La Bible*.

Dans son écriture, Laurens cite à plusieurs reprises certains de ses devanciers. Ainsi, rendant hommage à son grand-oncle décédé, la narratrice-protagoniste lui récite un extrait du poème « Demain dès l’aube » de Victor Hugo dans une autre version :

Demain dès l’aube, à l’heure où blanchit la campagne,
Ô buffet du vieux temps, tu sais bien des histoires
Et tu voudrais conter tes contes, et tu bruis
Quand s’ouvrent lentement tes grandes portes noires
(C. Laurens, 2011, p. 60)

Victor Hugo a écrit ce texte d’amour et de douleur paru dans le recueil *Les Contemplations* en 1856 à la mémoire de sa fille Léopoldine. Sa reprise intervient dans le même contexte de deuil chez Camille Laurens. À la page 127 du roman, il est écrit : « J’appelle un chas un con, et les mots pour le dire arrivent aisément » C. Laurens (2011, p. 127). Cet élément d’intertextualité tire son origine de la célèbre formule de N. Boileau (1674) : « Ce que l’on conçoit bien s’énonce clairement. Et les mots pour le dire arrivent aisément ». Cette citation extraite de « L’art poétique », un poème didactique, met l’accent sur l’importance de la clarté

disponible sur : <https://umvie.com/signification-du-zen-decouvrez-la-serenite-et-la-philosophie-zen> (Consulté le 10/03/2024).

dans l'expression d'une idée pour être bien comprise. Laurens rappelle au lecteur, à travers la modification de la première partie de l'assertion de Boileau, qu'elle évoque l'amour dans toutes ses dimensions dans son œuvre, sans tabou et sans ambiguïté.

Un autre emprunt littéraire de Camille Laurens concerne une conversation entre La Marquise et Lisette, deux personnages de *La Seconde Surprise de l'amour*, une pièce de théâtre de Marivaux représentée pour la première fois en décembre 1727 :

La Marquise. – J'ai tout perdu, vous dis-je.

Lisette. – Tout perdu ! Vous me faites trembler : est-ce que tous les hommes sont morts ?

La Marquise. – Eh ! que m'importe qu'il reste des hommes ?

Lisette. – Ah ! Madame, que dites-vous là ? Que le Ciel les conserve ! ne méprisons jamais nos ressources.

(C. Laurens, 2011, pp. 193-194),

Devenue veuve un mois après son mariage, La Marquise est inconsolable et désespérée de la vie. Elle en fait la confidence à Lisette, sa suivante. Mais pour cette dernière, La Marquise peut bien convoler en secondes noces avec un autre homme, vu qu'elle a plusieurs courtisans. Laurens exploite l'idée de « l'homme-ressource » de Marivaux. En effet, sa protagoniste, victime d'infidélité et abandonnée au profit d'une autre, a, elle aussi, la possibilité de se faire une nouvelle vie sentimentale. Dans sa discursivisation romanesque, Camille Laurens se sert également de références à l'Histoire. Ces références influencent l'évolution de la diégèse. À titre illustratif, pour justifier son avortement, la protagoniste s'appuie sur deux décisions historiques majeures prises sous Valéry Giscard d'Estaing¹². La première porte sur l'abaissement de la majorité civile et la seconde est la dépénalisation de l'interruption volontaire de la grossesse, C. Laurens (2011, p. 116). Si ces deux lois ont été votées, entre 1974 et 1981, sous le magistère de Giscard d'Estaing, force est de reconnaître que la deuxième (la légalisation de l'avortement) a pour cheville-ouvrière Simone Veil¹³.

Dans *Ces bras-là*, la pratique intertextuelle trouve son prolongement dans les citations, les allusions et les références se rapportant à *La Bible*. Des noms de personnages bibliques comme Jésus-Christ, La Vierge Marie, Abel et Caïn sont évoqués dans le roman de Laurens. Il en est de même pour les vocables « prochain » et « frère » que le texte sacré utilise pour

¹² Valéry Giscard d'Estaing (1926-2020), homme d'État français, est Président de la République de 1974 à 1981. Il fait voter de nombreuses lois au nombre desquelles la réduction de l'âge de la majorité civile, le divorce par consentement mutuel, la dépénalisation de l'avortement.

¹³ Simone Veil (1927-2017), est une femme d'État française. Elle est une figure de proue de la lutte contre les discriminations faites aux femmes en France. Ministre de la Santé de Valéry Giscard d'Estaing, elle est à l'origine de la loi légalisant l'avortement dite « Loi Veil », en France, en 1975.

désigner chaque créature. Par ailleurs, après avoir rencontré, plusieurs fois, un jeune homme vêtu de soutane dans l'autobus, avec qui elle a régulièrement échangé les salutations, la narratrice-protagoniste laisse entendre : « Aime ton prochain comme toi-même » C. Laurens (2011, p. 208). Cette phrase est une reprise du verset biblique, « Tu aimeras ton prochain comme toi-même » (*La Sainte Bible*, 1910, p. 25). Il s'agit, selon *l'Écriture*, de l'un des plus grands commandements de Dieu professé par Jésus-Christ. Il signifie que tout chrétien et par ricochet toute créature doit cultiver le bien envers l'autre, faire de bonnes œuvres à l'endroit de son semblable. Dans le récit laurensien, c'est ce genre d'amour que recherche le personnage central, un amour qui lui épargne de tout mal, en vue de son épanouissement. L'intertextualité, une des manifestations du postmodernisme, est bien lisible dans *Ces bras-là* de Camille Laurens. Cette pratique scripturale qui rompt avec le récit traditionnel, n'épuise pas la liste des critères du roman postmoderne. L'esthétique du langage débridé est aussi une des marques de fabrique de l'écriture postmoderne. Notre analyse de ce point portera exclusivement sur le langage grossier. Le « dévergondage textuel » selon le mot de P. N'Da (2001, p. 62) domine le récit de *Ces bras-là*.

À juste titre, l'œuvre renferme des mots et expressions orduriers tels que « *verge, testicules, sperme, fesses, cuisses, poils, jouir, embrasser, seins, fellation, sodomie, utérus, vagin, spermatozoïdes, bite, éjaculation, baiser, sexe, con, salope, gros cul, pute, bander, slip, se lécher le cul, sucer la chatte, bouffer la queue* ». Ayant pris le parti de la trivialité langagière, l'écrivaine, par l'entremise de l'instance narrative, livre des scènes obscènes au lecteur. Ainsi, apprend-on que : « [La protagoniste] est nue devant l'homme. Il la fait tourner sur elle-même, rester de dos, se pencher, il palpe les seins, les soupèse, met un doigt dans les orifices (...) écarte les fesses [...] l'entraîne (...) à la pratique de la fellation, à la sodomie » C. Laurens (2011, pp. 66-67) ; « Dans [la] voiture, ils font l'amour brutalement, ils baisent » C. Laurens (2011, p. 115). À travers la description de scènes érotiques, l'auteure s'affranchit des règles étouffantes de la tradition littéraire et revendique une nouvelle forme d'expression dans l'écriture romanesque. Le dévergondage textuel traduit chez Laurens sa volonté de rompre avec la langue raffinée et exquise des grandes figures de la littérature classique¹⁴.

Conclusion

Les romanciers français d'aujourd'hui se distinguent, dans leur majorité, par leur éclectisme. De la sorte, les œuvres qu'ils produisent, revêtent diverses colorations ; sans

¹⁴ Au sens de littérature traditionnelle.

appartenir véritablement à aucun mouvement littéraire, elles ont une certaine proximité avec certains d'entre eux. C'est dans cette tendance que s'inscrit *Dans ces bras-là* de Camille Laurens. Cette œuvre est rattachable au postmodernisme sur bon nombre de points : instance narrative polyphonique, espace et temps incernables, parti pris pour l'intergénéricité, pratique de l'intertextualité, vulgarité langagière. Nous savons du postmodernisme qu'il est aux antipodes du modernisme. Il rejette, de ce fait, toute idée d'orthodoxie et revendique plus de liberté dans la création. Or, c'est à ce jeu que se livre Camille Laurens dans son roman. On l'a vu, son récit s'est abreuvé à la source du postmodernisme de multiples façons. Une telle écriture peut s'interpréter comme un acte de transgression et de subversion du genre romanesque, mais surtout comme une volonté clairement affichée de l'écrivaine de briser tous les codes sociaux, culturels et littéraires en vigueur.

Références bibliographiques

BACHELARD Gaston, 1972, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF.

BLANCHOT Maurice, 1959, « Le journal intime et le récit », *Le livre à venir*, Paris, Gallimard.

BREMOND Claude, 1973, *Logique du récit*, Paris, Seuil.

DIDIER Béatrice, 1976, *Le journal intime*, Paris, PUF.

GENETTE Gérard, 1972, *Figures III*, Paris, Seuil.

GENETTE Gérard, 1982, *Palimpseste, la littérature au second degré*, Paris, Seuil.

LAURENS Camille, 2011, *Dans ces bras-là*, Paris, Éditions Gallimard.

LYOTARD Jean-François, 1979, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit.

LYOTARD Jean-François, 1986, *Le postmodernisme expliqué aux enfants*, Paris, Minuit.

MICHAUD Ginette, 1985-1986, « Récits postmodernes ? », *Études françaises*, vol. 21, n°3, pp. 67-88.

MOSER Walter, 1984, « Mode-Moderne-Postmoderne », *Études françaises*, vol. 20, n°2, pp.29-48.

N'DA Pierre, 2001, « Le baroque et l'esthétique postmoderne dans le roman négro-africain : le cas de Maurice Bandaman », *Nouvelles écritures francophones : vers un nouveau baroque ?* Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, pp. 47-61.

VAN Enis, 2011, « Le Postmodernisme, céqwaça ? », *Barricade*, 1-10, http://www.barricade.be/sites/default/files/publications/pdf/nicole_-_postmodernisme.pdf (Consulté le 08/02/2024).

WIT Sébastien, 2017, "Littérature et postmodernité" dans *Collectif LIPOthétique* [en ligne],
Url: <https://lgcdoc.hypotheses.org/activites/publications-en-ligne/journees-detudes/litterature-et-postmodernite>. (Consulté le 31/01/2023).