

**Texto publicado no livro *L'Intimité*, Presses universitaire Blaise
Pascal. Clermont-Ferrand, 2005.**

Camille Laurens, les émergences de l'intime

La quête d'une représentation fidèle de l'altérité - au centre de la problématique littéraire de Camille Laurens - engendre une tension qui, tel un zahir, soulève nécessairement la question de l'écriture de l'intime, dans ce qu'elle a de plus personnel, mais aussi de plus exigeant.

Certes, à l'origine, le programme narratif de Camille Laurens suit une chronologie alphabétique déterminée, obéissant au principe de déconstruction non seulement de l'identité du sujet, mais aussi du récit, suivant la tradition des néo-romanciers, à laquelle l'auteur de la tétralogie fait fréquemment référence. D'*Index* (1991) à *L'Avenir* (1998), la tétralogie inaugurale de l'écrivain suit un programme narratif pré-établi, s'égrenant de A à Z, obéissant à des modalités de construction interne, élaborées en fonction de l'objectif affirmé : la mise en place d'un jeu de piste pour un lecteur averti, dans la perspective de détruire l'illusion référentielle du récit.

Ce programme mûrement élaboré se poursuivrait sans doute au-delà de la lettre Z, n'aurait surgie la vie, dans toute sa force intempestive. Au milieu de l'écriture de la tétralogie, Camille Laurens – à l'image de Philippe Forrest, qui, confronté à la même situation douloureuse, relate dans *L'Enfant Eternel*, l'impossibilité des mots à dire le réel face à la souffrance la plus intime¹, la perte d'un enfant -, Camille Laurens perd son fils Philippe, mort quelques heures après l'accouchement. Le bouleversement affectif engendre une interruption brutale du cheminement alphabétique précédemment mis en place, comme si la vie venait rappeler, par sa dimension de force brutale, qu'elle n'a rien de la linéarité élaborée et mûrement réfléchie d'un programme narratif. Les lettres font irruption dans la progression alphabétique, déséquilibrant la logique contrôlée précédemment mise en place.

« DCD. Rébus de la mort, pour la dire sans effroi. Mot sans voyelles, mort sans voix. DCD : méthode de lecture rapide, apprentissage ludique. Jeu de cubes. »²

¹ La première définition du mot « intime » étant « ce qu'il y a de plus profond en chaque être » (Dictionnaire Petit Robert), comment ne pas comprendre que le plus intime, au sens littéral, est l'enfant, inscrit profondément dans la chair de celui qui le conçoit ?

² C.L., *Philippe*, éditions P.O.L., p. 16.

Tentative vaine de mise à distance : l'alphabet vient ici composer une réalité inacceptable, puisque tout au long du récit, Camille Laurens raconte la mort de son enfant. Pour pallier la douleur, les mots. L'intertextualité explicite et implicite du récit permet de convoquer les écrivains au chevet de l'enfant mourant.

« *Tout écrivain a une phrase impossible* », écrira Camille Laurens en guise de conclusion à *Philippe* (1995):

« *Pendant longtemps, pour moi, la phrase impossible a commencé par « je ». Hier encore, j'aurais cité en exemple, j'ai accouché le 7 février. (...) Jusqu'ici, j'ai toujours trouvé impensable, ou, pour mieux dire, impraticable, d'écrire « je » dans un texte destiné à être publié, rendu public. Je est pour moi le pronom de l'intimité, il n'a sa place que dans les lettres d'amour. J'écris pour dire « Je t'aime ». J'écris parce que tu n'as pas crié, j'écris pour qu'on entende ce cri que tu n'as pas poussé en naissant... »³*

Dans *Philippe*, de manière inaugurale, l'écriture se fait à la première personne, comme si l'appropriation du discours par l'instance énonciative permettait de faire exister l'enfant perdu. L'esthétique de la pudeur revêt une nouvelle forme, au-delà de la réflexion engendrant un programme narratif bien ficelé, au-delà de l'ironie qui pointe dans *Index*, lorsqu'un personnage s'exclame, à propos d'une revue littéraire consacrée à l'autobiographie : « *C'est épouvantable – a-t-il dit en riant pour atténuer le blasphème – les gens vont raconter leur vie !* »⁴.

Certes, Gérard Genette, relayé par Sébastien Hubier⁵, note justement qu'il est impossible de définir une écriture de l'intime dans une simple corrélation avec les modalités de l'énonciation⁶, prévenant ainsi les risques d'un amalgame abusif dans la définition de l'écriture de l'intime. Reste que chez Camille Laurens, dans *Philippe* – mais aussi ultérieurement dans *Dans ces bras-là* (2000) et *L'amour, roman* (2003), la focalisation interne se double de l'utilisation de la matière personnelle, vécue, pour la constitution de la trame d'un « récit » - puisque c'est ainsi que Camille Laurens définit *Philippe* d'un point de vue générique, abandonnant ainsi l'écriture romanesque *stricto sensu*.

L'effet produit par l'utilisation de la première personne, par la *relatio* – au sens propre du terme – d'un épisode douloureux de l'existence ouvre incontestablement une brèche dans le cheminement artistique de Camille Laurens. Sommes-nous dès lors, et pour autant, dans les lisières de la seconde définition de l'autobiographie proposée par Philippe Lejeune en 1975,

³ C.L., *Philippe*, op. cit., p. 75.

⁴ C.L., *Index*, éditions P.O.L., p. 78.

⁵ Sébastien Hubier, *Littératures intimes*, coll. U, Armand Colin, 2003.

⁶ Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, coll. « Poétique », Paris, Seuil, 1979.

concernant à la fois la forme prosaïque, la thématique et la situation temporelle de l'auteur, qui doit se situer dans une démarche rétrospective ? Si, dans *Moi aussi* (1986), Philippe Lejeune nuance sa position en redéfinissant l'autobiographie par une stricte identité nominale entre auteur, narrateur et protagoniste, il apparaît clairement que la non-validation du pacte autobiographique par Camille Laurens ne permet pas d'accorder à *Philippe, Dans ces bras-là* et *L'amour, roman* le statut d'autobiographies, d'autant plus que l'auteur a recours à un pseudonyme, épïcène de surcroît, ne permettant aucune supposition quant au sexe même de l'auteur. Lisières de l'autofiction donc – si tant est qu'il s'agisse là d'une approche générique –, puisque la classification de « roman » pour *L'amour, roman* et *Dans ces bras-là* invalide la présence du nom de l'auteur dans le texte ?

Dans le cas de *Philippe*, l'écriture de l'intime – l'accouchement, la perte d'un enfant – se heurte à l'incompréhension du monde extérieur, rejoignant alors la problématique principale de l'autofiction, entraînant dans son sillage les personnages « réels », qui se sentent trahis dans leur vérité ontologique, appropriés par une conscience extérieure, diffamés par le pseudonyme d'un auteur qui se repose en les exposant, les campant définitivement à l'intérieur d'une réalité à laquelle l'auteur se dérobe. Et les récités d'envahir le quotidien du récitant. L'un des personnages de *Philippe*, le Dr Delinette, dont le nom apparaissait *in extenso* dans la première version de *Philippe*, a intenté un procès à l'encontre de l'auteur et de la maison d'édition P.O.L., condamnés tous deux à remplacer le nom du médecin par une abréviation - « Le Dr L. » -, dont le signifié ne va pas sans rappeler les évocations sibyllines des noms de personnages dans le Nouveau Roman. L'irruption brutale ne va pas sans poser la problématique de l'autofiction avec d'autant plus de pertinence que lors de la publication d'*Index*, une jeune femme avait déjà cru se reconnaître dans le personnage d'Alexandre Blache, universitaire besogneux, menaçant également la maison d'édition P.O.L d'un procès si le portrait caricatural n'était pas extrait de l'œuvre. Cette fois-ci, contrairement à *Philippe*, c'est le réel qui s'est projeté à l'intérieur de la fiction, comme s'il y était délibérément contenu, faisant écho à une posture de lecture fréquente⁷. Paradoxalement – et de manière quasi prophétique –, le phénomène de l'écriture de l'intime – qui, dès lors qu'il est mis en mots, rejoint la sphère publique en devenant support aux projections identificatoires - est posé dans le premier volume de la tétralogie par une savante utilisation de la mise en abyme. Dans une gare de Normandie, la narratrice Claire achète un roman intitulé *Index* dans lequel elle croit avec effroi reconnaître sa propre vie, se mettant alors à la recherche de l'individu qui lui aurait volé l'essentiel de sa vie, son « *profond secret* », dans la perspective de le

⁷ Cette posture est analysée par Vincent Jouve dans *L'effet-personnage dans le roman*, coll. Ecritures, PUF, 1992.

fictionnaliser. Furieuse, elle finit par conclure qu'il s'agit d'un roman « *misogyne* », écrit par un homme « *qui ne comprend rien à la psychologie des femmes* »⁸. Claire se met à la recherche de « Camille Laurens », qui se révèle être un professeur de tango... Et l'énigme de persister.

La critique elle-même risque alors de tomber dans le piège du « jeu du détective », absurdement conduit à traquer le réel en dehors de la vérité du texte : vaine démarche qui consisterait à amalgamer trop hâtivement écriture de l'intime et autofiction, écriture de l'intime et autobiographie, vérité de la vie et vérité romanesque.

Une fois exprimée dans *Philippe*, la première personne du singulier prend la force d'un cri qu'il n'est plus possible alors, dès la publication de *L'Avenir*, de faire taire. Malgré les réticences de Laurence, protagoniste de *L'Avenir*, qui assiste de manière anonyme au tournage du film composé à partir de son propre roman, *Oz*, dont le titre peut alors se lire comme une injonction :

*« Elle serait tout bonnement incapable de s'asseoir à table, de prendre une feuille et de commencer, pour la bonne raison qu'elle ne peut pas écrire je, moi je – c'est à peu près comme de tomber d'un navire en pleine mer, une espère de cri dont elle n'était pas sûre qu'elle le pousserait si cela arrivait. Je me noie, aidez-moi... Elle choisirait peut-être le grand linceul de l'océan, le silence bruissant de la mer. A l'opposé, elle répugne aussi à dire « il », « elle », à tenir les personnages au bout de pincettes mondaines. »*⁹

Malgré ces réticences de la part de la narratrice Laurence – Laurence Ruel, apprendra-t-on au cours du roman, sans qu'un lien évident de parenté soit effectué avec le nom de l'auteur dans l'état civil -, *Dans ces bras-là*, qui fait suite à *L'Avenir*, se présente comme une écriture alternée – l'on demeure dans une analyse énonciative – entre le pronom personnel « je » et « elle » : comme si la mise à distance engendrée par le regard critique de soi à soi permettait un regard distancié sur la matière fictionnelle¹⁰. D'un point de vue énonciatif, l'on se situerait alors dans cette zone d'indétermination évoquée par Philippe Lejeune dans *Moi aussi*¹¹, ce territoire que d'aucuns – à commencer par Serge Doubrovsky, relayé par Mounir Laouyen – qualifient d'autofiction.

⁸ C.L., *Index*, éditions P.O.L., 1991,

⁹ C.L., *L'Avenir*, éditions P.O.L., 1998, p. 205

¹⁰ Dans un entretien de *Libération* datant du 19.09.1998, Camille Laurens affirme : « *Je trouve pénible de parler de soi sans construction imaginaire, c'est mon éducation protestante... (...). Le narcissisme me gêne, j'en suis restée à « le moi est haïssable. Je sais pertinemment que je ne parle que de moi à travers les livres et personnages, mais je tiens au mode du roman (...). Si je racontais ma vie au premier degré, ce serait mortel. J'ai envie que ce soit drôle. Peut-être parce que c'est grave* ».

¹¹ Philippe Lejeune, *Moi aussi*, coll. « Poétique », Paris, Seuil, 1986, p. 23 et suivantes.

Dans *L'amour, roman* (2003), la démarche est sensiblement identique ; néanmoins, un pas supplémentaire est franchi dans l'écriture assumée de soi. Là encore, la récurrence du prénom Camille – qui ne correspond pas pour autant au prénom de l'auteur dans l'état civil – favorise une mise à distance. Le doute onomastique s'instaure néanmoins au cours de la lecture, notamment dans les passages érotiques, où la narratrice mène un monologue proche de celui de Nathalie Sarraute dans *Enfance*, pendant que son amant Jacques lui fait l'amour : « *C'est la première fois qu'un homme t'appelait Camille en te faisant l'amour* », portant un doute sur la vérité référentielle du prénom. Néanmoins, le doute se dissipe, puisque le véritable nom de l'auteur est évoqué à la fin du livre – justement qualifié de « roman » - lorsque la narratrice affirme, dans une ultime déclaration amoureuse : « *Oui, Jean-Louis, c'est moi. Laurence Ruel* »¹². L'évocation du nom véritable de l'auteur ancre le « roman » - puisque la classification générique est engendrée par le titre -, dans la réalité. Et l'écriture de soi de rejoindre au sens propre du terme le territoire de l'autofiction. La narratrice de *L'amour, roman* affirme explicitement au cours d'un dialogue avec sa mère : « *Ce que j'écris, maman, c'est exactement cela : un roman historique* »¹³, statuant que les références à son histoire personnelle et familiale se justifie par la volonté de cerner sa propre définition de l'amour. De lents pas en direction du « plus intérieur » donc, si l'on se réfère à cette définition littérale du mot « intime », superlatif du comparatif latin « interior » ; puisque l'acception courante du mot « intime », saisi en opposition à la notion de public, devient fatalement caduque à partir du moment où l'œuvre littéraire, issue de l'intime, est destinée à être rendue publique. L'intime, résultante d'une velléité d'être honnête avec soi-même ? Le « plus intérieur », chez Camille Laurens, n'est pas forcément la résultante d'une écriture rousseauiste qui se voudrait sincère. La psychanalyse est passée par-là, ébranlant fortement les objectifs affirmés, mais surtout les espoirs de sincérité quant à l'écriture de l'intime¹⁴. Les modalités de l'énonciation, et notamment la forme dialogique, prennent la relève pour faire entendre au travers de la parole de l'autre ce que le « je » ne peut alors plus ignorer de lui-même. Ainsi, les dialogues fougueux de la narratrice et de son mari dans *L'amour, roman* :

« - Yves, arrête, tu dis n'importe quoi.
- Mais tu me paieras, tu verras. Quand je serai mort, tu ne pourras plus rien faire, tu n'écris plus, tu n'es plus rien sans moi, de toute façon, tu m'as toujours tout pompé, mon histoire, ma vie, t'as pompé dans mes

¹² C.L., *L'amour, roman*, éditions P.O.L., p. 269.

¹³ C.L., *L'amour, roman*, éditions P.O.L., p. 173.

¹⁴ Cf. Lacan : « *Le moi, dès l'origine, est pris dans une ligne de fiction* », in *Ecrits*, coll. « Le Champ freudien », 1996, p. 94.

carnets, dans les romans que j'ai écrits autrefois, tu m'as bouffé parce que t'as rien dans le bide, t'es qu'une minable. Mais tu verras, tu verras... (...) Tu es tellement imbue de toi-même, tu te prends pour Nathalie Sarraute, mais tu es loin du compte ! »¹⁵

L'autoportrait intime – les relations érotiques, mais aussi les motivations littéraires - passe par le discours de l'autre. Et les personnages de refaire un retour en force, révoltés contre une autofiction qui les expose... Le récit des corps à corps érotiques de la narratrice et de son amant, mais aussi la relation des scènes de la vie conjugale – le prénom du mari de l'auteur et de sa fille correspondent à ceux inscrits dans l'état civil – n'ont pas été du goût d'Yves Mézières, qui a porté plainte, suite à la première publication de *L'amour, roman*, pour « atteinte à la vie privée » et « diffamation ». Tandis que la réédition actuelle emploie les prénoms « Julien » pour « Yves » et « Alice » pour « Aube », le procès, reporté devant le juge de fond, est en cours.

Le dispositif fictionnel se sera révélé insuffisant. Si Yves Mézières, lors de la parution de *Romance* – que Camille Laurens qualifie justement comme « *le plus autobiographique de ses romans* », écrit à partir de son premier manuscrit *La Succession*¹⁶ - s'est enorgueilli de se trouver au cœur de la création romanesque¹⁷, le plaisir s'est mué en révolte : comme si l'écriture du moment le plus intérieur, du moment qu'il entraîne dans son sillage des sentiments ambigus, difficilement déchiffrables et interprétables, devenait irrecevable par ceux qui les ont générés.

Tania Alice

¹⁵ Ibid., p. 115.

¹⁶ « J'ai transformé le manuscrit de *La Succession* et cela a donné *Romance*, qui reste dans mon esprit le premier roman, le plus autobiographique, comme on dit souvent que le premier roman est autobiographique », entretien dans *Libération*, op. cit.

¹⁷ « A défaut d'être un écrivain, je suis devenu un personnage de roman », affirme-t-il dans le même entretien.