

Marie-Hélène Inglin-Routisseau

LA NAUFRAGÉE, UNE ÉCRITURE DE LA DÉRIVE, FORTUNE ET INFORTUNES DU CHANT

Douce sirène lasse au sable confondue
Et qui se chante bas son plus secret plaisir
De naître au pur début d'un lointain devenir
Et d'être l'inhumaine à tout humain tendu
(Hélène Dubois)

La Naufragée de Marie NDiaye propose une transposition du mythe de la sirène. Ce travail de déplacement opéré à partir du mythe originel se caractérise par une écriture de la désacralisation et du ravissement, une écriture de la dérive s'abandonnant au flux de motifs instables issus du préconscient. Procédant par condensation, ce conte fantastique questionne les modalités d'une inspiration produite par le fantasme, tout en renouvelant l'horizon des interprétations d'une double problématique chère à la psychanalyse : quel est le destin du féminin confronté à la castration ? Le désir de voir serait-il mortifère ?

RELIEF 4 (1), 2010 – ISSN: 1873-5045. P58-71
<http://www.revue-relief.org>
URN:NBN:NL:UI:10-1-100869
Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services
© The author keeps the copyright of this article

Outre plusieurs romans, des nouvelles, des pièces de théâtre, et un étrange *Autoportrait en vert* (2005), Marie NDiaye est l'auteur de trois contes écrits pour la jeunesse : *La Diablesse et son enfant* (2000), *Les Paradis de Prunelle* (2003) et *Le Souhait* (2005). Ces récits se situent « à mi-chemin de l'opacité brutale de la nouvelle et de la transparence cristalline de la fable » (Tournier, 37). Ils interrogent de manière énigmatique l'absence et la mort (*Les Paradis de Prunelle*), la perte d'un enfant et l'exclusion (*La Diablesse*), un désir d'enfant et les excès de l'amour parental (*Le Souhait*). Leur singularité réside dans le traitement d'un fantastique, dont l'onirisme discrètement issu du surréalisme, tire parti de ce que les contes recèlent de ressorts inconscients. Tout en réactivant certains motifs issus des contes traditionnels, tels que la métamorphose ou les souhaits exaucés, l'écriture, figurative, vise à produire une signification littérale en rendant manifeste par l'image, une idée, un désir, un affect. Les corps y sont signifiants d'un manque ou d'une tare. Les parents dont l'amour est exorbitant, sont ainsi métonymiquement réduits à un cœur dans le *Souhait*. *La Diablesse* et son sabot fendu de chèvre, les pieds difformes de son enfant, mettent en image une défaillance profonde de l'être (la mère privée d'enfant), une humanité boiteuse, errante, mue par un désir primitif ambigu (la mère exténuée de porter son enfant).

La Naufragée (1999) est un conte fantastique, qui n'entre pas spécifiquement dans le champ de la littérature de jeunesse. Il a pour particularité d'avoir été écrit à partir d'une sélection de peintures de Joseph Mallord William Turner, placées en vis-à-vis du texte. Cet aspect oriente singulièrement le récit vers l'image et illustre ce qui fut justement la doctrine de Turner, *Ut pictura poesis*, la poésie est pareille à la peinture, - formule que retourna Charles Baudelaire au salon de 1846 : « les coloristes sont des poètes épiques ».

L'écriture, devenue picturale, joue donc des vibrations chromatiques pour faire chanter l'air imprévu de la fantasmagorie. La résonance de la couleur inspire un récit dont le caractère envoûtant procède de la prolifération luxuriante de motifs instables. La signification abstraite et combinatoire domine. Le travail de transposition du mythe de la sirène démultiplie les

effets possibles de sens, réactivant ainsi la charge énigmatique produite par le mythe originel. Le contenu en est, tout comme dans la peinture de Turner, allégorique : le conte questionne ce que la création doit à la fascination paradoxale et monstrueuse du désir de l'artiste possédé par son art. Il interroge plus largement les modalités propres de l'inspiration produite par le fantasme.

Transposition du mythe et écriture de l'inconscient

Quel est ce conte ? L'argument en est simple. Une sirène échouée sur les quais de la Seine est recueillie par un vieux peintre anglais. Partagé entre fascination et répulsion, celui-ci décide de la ramener à Londres dans ses malles. La sirène lui inspire alors, par son chant « inhumain », des toiles capables de transmettre son enchantement mortel. Mais l'histoire, insaisissable, se termine en queue de poisson : le peintre meurt et la sirène disparaît. Que s'est-il passé ? Nous l'ignorons, le devinons.

Ce récit fondamentalement ouvert aux effets d'intertextualité, nourri aux sources vives de la littérature classique, se développe sous l'effet d'une écriture de la condensation qui agrège myèmes et motifs. Préférant aux humains envoûtés par le chant mortifère des sirènes, la sirène qui s'échoue – échoue –, Marie NDiaye interprète le mythe en l'inversant à partir de sa dégradation même. Domine ce que la figure comporte au fond d'incomplétude : ni femme ni poisson, « bête très légèrement humaine » (61), dont la part d'humanité est ignorée des hommes sans que les poissons ne la reconnaissent pour autant comme l'une des leurs. Cette dégradation monstrueuse suscite une fascination, qui non moins que le chant, peut être mortifère.

Je continue d'élever ma voix. Le tapage s'apaise, une étrange sorte de silence (tendu, douloureux) à présent m'entoure.

Et voilà ce à quoi je n'avais jamais cru, car j'ai mené une existence de femme-poisson pragmatique, tout entière tournée vers les questions de notre agréable et

confortable vie quotidienne : que les humains se laissent attirer par notre voix au-delà de toute raison.

Me revient le souvenir d'histoires anciennes, d'un temps où je n'étais pas née ni ma mère ni la mère de ma mère, d'où provient le chant que je connais pourtant si bien et auquel je ne vois pas de fin, et ces histoires que je me rappelle à peine et auxquelles je n'avais pas supposé plus de vérité qu'aux légendes (c'est-à-dire une vérité si menue qu'on peut la compter pour rien) évoquent toutes l'enchantement mortel de notre voix (32-33).

On y reconnaît, d'évidence, la version homérique insistant sur les origines divines du chant, ses pouvoirs initiatiques et ensorcelants, chant qui risque de devenir pure captation placée au service de la perte de l'autre. La puissance du chant de la sirène fige douloureusement. Plus qu'un pur ravissement, sa voix « détraque », étouffe, prend possession de l'esprit et du corps sur fond de « vampirisme animique » (Caillois, 51) : [...] « il se rappelait qu'il devait se méfier d'elle, mais quel sens cela avait-il puisqu'il ne pourrait, de toute façon lui échapper si elle décidait de le prendre ? » (81)

Comparée par le peintre « pour la déprécier, à une méduse » (61), la sirène est, elle-même, « figée dans une sorte d'éternité minérale » (67) glaciale. Elle suscite en retour une fascination exigeante, supposant qu'on entre dans le champ du regard de l'autre, au risque d'annuler toute différenciation en s'y perdant (Vernant, 80) : « Il se demanda s'il avait bien vu ses yeux trempés de larmes, à l'instant où il rabattait la couverture sur son visage, ou si son propre désarroi lui avait mouillé les yeux, à lui » (75).

De cette menace de pétrification témoigne l'enlissement de la syntaxe, une musique répétitive, le *lamento* plaintif de la sirène emportée dans les vagues d'un questionnement itératif mais vain : « Pardon où est la mer, où est la mer, où est la mer ? »

La dimension sexuelle du mythe, présente dès l'origine, prend ici des formes multiples et contradictoires. Bien que la sirène soit dépourvue de sexe - ou peut-être même à cause de cela -, elle suscite un désir curieux et violent, désir hésitant entre attirance et répulsion, laideur et beauté.

Elle avait les yeux mi-clos et il se permit de l'observer sans embarras : le cou frêle, bizarrement long, les seins tout ronds de fillette aux tétons à peine rosés, les grands bras fins, toute la peau d'une suavité, d'une élasticité inconnues par ailleurs et certainement causées, se dit-il, par le frottement constant de millions de grains de sable, dans les eaux profondes où elle devait évoluer habituellement. Le souffle court, il porta ensuite son regard vers les hanches - pas de hanches, plus d'os, mais une forme soudain fuyante, étrécie, et de la peau écailleuse et grisâtre plus semblable à celle d'une couleuvre, estima-t-il [...] (63)

Mélusine affiliée aux puissances primitives, polymorphe en ses sinuosités torsées, « fillette » étrangement zoomorphe, la sensualité de la femme-poisson est pure agonie sous le soleil de midi. Son charme éblouissant, lumineux, captive et dessèche. Cette particularité, déjà présente dans la version primitive du mythe (Caillois, 47), toujours attestée, en 1880, par Paul Sébillot dans *La Seraine de La Fresnaye*, est pourtant transposée, inversée, puisque la sirène, devenue victime, souffre du soleil, se déshydrate, se racornit progressivement, « sèche et bouillante dans la fournaise » (25). Débordée par son propre désir, consumée par un souffle « brûlant » (25), la femme-poisson s'embrase.

Ce déplacement, qui intériorise une ivresse mortifère, n'est pas sans évoquer la jouissance brûlante et inspirée des mystiques. C'est pourquoi, le motif, filé, donne lieu à un second déplacement, métonymique. La voix de la sirène devient pure lumière : « Ta voix, toute ta voix, je la mettrai dans ma peinture » (69), promet l'artiste. Ce symbole maintenant visuel de la puissance ensorcelante de la voix, porte en lui comme la promesse d'une résurrection.

Il en résulte que l'éblouissement chromatique, le champ de vision de la sirène, illumine à son tour le texte. La couleur chante et exulte en ses significations symboliques. Á l'opacité froide de l'eau glauque et verte correspond un dégradé de nuances solaires, le jaune et l'or du ciel, l'air jaune, « la lueur de l'aube à peine voilée d'une brume d'émail » (9), le « soleil blond » (19) mais aussi le « rougeoiement fluctuant » du ciel « embrasé » (27), « une affluence de formes rouges et rosâtres » (29), « une traînée rouge pâle dans la pâleur jaunâtre » (37).

Un ultime niveau est encore repérable puisque le motif de la lumière est allégorique. L'embrasement de la vision met en représentation le saisissement créateur, la *prise* du fantasme sur l'auteur, désir de création sublime, dangereuse fascination, attraction thématique souhaitée mais redoutée, rêve éveillé, qui s'évanouit une fois qu'il a été fixé.

[...] et il tenta de peindre exactement ce qu'il entendait, et précisément ce qu'il ne connaissait pas dans le chant de la sirène, tout l'inconnu qui le constituait, son inhumanité absolue et candide et telle que, il le sentait bien, il ne garderait aucun souvenir de la voix une fois qu'elle se serait tue. [...] Ensuite il alla vers elle, épuisé, tendit la main et lui effleura l'épaule, pour la remercier. Il se sentait abattu, vidé. Le travail était bon, le travail lui semblait même prodigieux. Mais le regard de la sirène était empli de détresse froide, sa peau glacée. La queue grise reposait au fond du baquet, plus répugnante, plus pénible encore à regarder pour lui maintenant que, mouillée, elle ressemblait si bien aux gros harengs qu'on vendait à la criée, en bas de la rue. La sirène était assise et son ventre pâle pendait un peu, sa peau blafarde tremblotait, déformée par l'eau (77-79).

Au rebours du *Portrait ovale*, dans lequel Poe relatait la mort du modèle sous les effets d'une inspiration *vampirisante*, le peintre est ici condamné pour avoir « essayé de peindre la succession des rêves et des images fantastiques qui assiègent l'âme quand l'œil du corps est fermé » (Baudelaire, 274).

Le conte se construit donc à partir de la transposition du mythe, opérant par renversement de la structure sirène/naufragée, par agrégation des mythes sirène/méduse, par la réappropriation des *mythèmes* originels, le chant voluptueux et mortifère des sirènes, leur « animisme vampirique » et leur nature solaire. Ce travail de déplacement et de condensation affecte autant la structure du mythe que le récit lui-même. Tout comme l'écriture de l'inconscient, une telle prose suppose « tout à la fois l'ancrage et la dérive » (Collot, 120), l'association d'images mouvantes, contradictoires, la répétition de métaphores obsédantes, « la représentation de la chose seule » (Freud 1915, 119), l'évidence insaisissable, éblouissante de la lumière, l'hybridation, humaine et animale, des corps.

La spécificité de ce conte consiste ainsi dans sa capacité à rendre manifestes des matériaux fantasmatiques sans représenter pour autant un processus psychique qui tiendrait lieu d'expérimentation imaginaire, comme le postule Bruno Bettelheim dans sa *Psychanalyse des contes de fées* (28). Le récit ne propose pas d'éthique de l'affect. Il n'identifie pas la pulsion à un mal que l'histoire aurait à charge de dénouer. Il préfère l'allégorie, de même que le poète préfère la métaphore : pour son évidence aveuglante capable d'ouvrir dans le visible, un invisible.

Mise en abyme : l'auteur, un fleuve au risque du débordement

Quelque chose de la vie inconsciente de l'artiste se déploie donc dans ce conte en une rêverie profonde, un dédale onirique de fleuves, de bassins, la mer espérée mais perdue, dédale où l'on se perd en des reflets multipliés et contraires, avant de se reconnaître étrangement autre. Le motif de la femme-poisson figure finalement le projet d'accéder, de l'autre côté du reflet de l'eau, et dans les profondeurs *thalassales*, à un monde indéchiffrable, primitif et énigmatique, un monde où s'annulent les contradictions et où les impossibilités s'accomplissent. L'animalité qui s'attarde mystérieusement au cœur de l'humanité, signale un réalisme pulsionnel, attestant des manifestations diffuses de l'inconscient. La recherche d'une expressivité corporelle non médiatisée, subjectivée, est signifiante. La chair, tragique, souffre. Elle s'incarne dans les corps pourrissants, les claudications d'une sirène avançant péniblement sur ses béquilles.

Au-delà des traces perceptibles d'une écriture de l'inconscient représentant « la chose seule », la transposition du mythe questionne plus largement l'écriture comme lieu possible d'une damnation ou d'une *catharsis*, double engagement de l'artiste, dans ce que son travail suppose de fascination pour le chant et de risque de succomber à son *lamento* médusant. De ce point de vue, le conte explore les ambigüités du saisissement créateur au sens que

lui donna Didier Anzieu (100), à travers une évocation de la posture psychique d'un écrivain pour que les images puissent jaillir.

Ce sujet, cher à la psychanalyse et à la littérature, devient chez Marie NDiaye une notion capitale. Dans un entretien qu'elle accorda à Dominique Rabaté, elle dit ainsi se laisser guider par un « je animal », comme un « être sans peau », s'imprégnant des impressions qui proviennent du dehors, se laissant envahir par l'image, tout en préservant la lucidité du narrateur. Son inspiration procède en cela d'une imagination flottante, ce dont son écriture, dérivante, rend compte avec toute la précision du réalisme.

Ce mode propre de la création, qui fait aussi redouter à Marie NDiaye un toujours possible débordement de l'activité fantasmatique, (une autre métaphore lui vient alors à l'esprit dans ce même entretien, celle de La Garonne qui déborde, tandis que *Les Paradis de Prunelle* évoque plutôt un être ensorcelé par les « images du paradis » (16)) privilégie l'agrégation de motifs, auxquels seul un narrateur vigilant peut donner forme. Ce narrateur lucide, Marie NDiaye le désigne dans *La Naufragée* par une autre métaphore, il est cet « œil même de la clarté, au cœur du cœur du scintillement » (41).

Il revient donc à l'artiste, nous dit-elle, de vivre au contact du monstre au risque de perdre la raison ou la vie, en retournant aux « sources glauques ». Il suffit pour cela de donner la parole à ce « je animal », que la sirène figure si bien, sans pour autant se laisser envoûter par la mélodie trop fascinante de son chant. « Exorcismes par ruse », aurait peut-être ajouté Henri Michaux.

La lecture littéraire du conte nous oriente, par conséquent, dans un second temps vers une interprétation détachée de la recherche d'un inconscient du texte au profit de la reconnaissance d'un inconscient, préconscient en l'occurrence, assumé par l'auteur. Marie NDiaye considère qu'elle travaille *a priori* sur un matériau fantasmatique, l'œuvre procédant d'un double mouvement de dévoilement puis de voilement du fantasme. Cette posture est propice à la production d'une littérature fantastique opérant à partir de la fascination fantasmatique sans pour autant y succomber. La coprésence de motifs en prise directe sur l'objet et de représentations pourvues d'une signification symbolique atteste d'un double régime de

production de la fantasmagorie. Si nous en simplifions la complexité des modalités possibles d'expression, ce double niveau se manifeste par des images signifiantes en processus primaires et par des représentations en processus secondaires. La définition proposée par Jean Bellemin-Noël (1971) explicite de ce point de vue clairement ce que sont les spécificités du langage du fantasme dans les contes fantastiques ou merveilleux :

De même que la vie dite « normale » et l'état de veille se caractérisent par un étiage de pulsions sublimées tandis que les accents délirants et les rêves représentent le flux torrentiel d'un inconscient hypertendu, donc perturbé [...], de même la littérature romanesque « en général » exprime des désirs rationalisés, dominés par le principe de réalité, cependant que les récits de fantasmagorie disent les fantasmes à l'état natif : ainsi distinguerait-on un régime narratif acceptant les transformations opérées par *les processus secondaires* et un autre régime où auraient cours, exclusivement ou préférentiellement, *les processus primaires*. La catégorie fantasmagorique serait alors de plein droit celle des genres ou des secteurs esthétiques dans lesquels on *fait parler les fantasmes*. Et l'on verrait ici resurgir le partage entre fantastique et merveilleux, ce dernier représentant un discours des fantasmes en quelque sorte naïf, non thétique, extérieur à tout questionnement sur son/leur sens caché, le fantastique au contraire se caractérisant par un discours second, interrogatif, problématique, discours de la tension perçue ou du transfert naissant, discours où le dialogue entre les instances du sujet se traduirait par la coloration conflictuelle du doute (103-104).

La transposition du mythe n'aurait, en somme, d'autre fonction que celle de produire un surcroît de rêverie issue de l'inépuisable réserve de la vie latente en substituant au mode interrogatif du mythe, le mode optatif du conte, le tout étant subordonné, gouverné par la conscience symbolique de l'allégorie. Donnant directement accès à l'inconscient du mythe, la transposition en propose d'emblée une interprétation, sans pour autant renoncer à la fluctuation de ses motifs.

Nous rejoignons, en cela, la thèse freudienne énoncée dans *Le Thème des trois secrets*. Nous acquérons l'impression, écrit Freud, que « s'est accomplie une sorte de retour du thème vers le mythe primitif, si bien que le sens poignant de celui-ci, affaibli par les déformations ultérieures, nous est de

nouveau rendu sensible » (101). Si ce « sens saisissant » constitue le sujet du conte, il devient aussi la modalité propre de l'écriture iconique. La transposition du mythe consiste dans la réactivation de sa signification inconsciente pour rapprocher le lecteur de ce noyau originaire (Assoun 1996, 82). *L'insu* est travaillé, cultivé, non pas fonctionnalisé ou instrumentalisé, mais spiritualisé au profit de ses satisfactions hallucinatoires.

Bien que l'eau ne soit plus désormais qu'un élément opaque, sale, empesté, fétide, nauséabond, un marigot, « une fosse qui sent le croupissement résigné » (39), dans laquelle la sirène naufragée est venue s'échouer, c'est justement de cet enlèvement de la rêverie que jaillit une spiritualité suspendue au bord d'un questionnement irrésolu, « tendant vers quoi ? » (7), « pas la mer, [...] mais quoi ? » (9), une spiritualité musicalisée dans la « rumeur de l'eau » (9) ou son « murmure » (11), fortement ancrée, nous l'avons dit, dans la chair qui souffre, la « peau de poisson meurtrie » (11), et finalement dépréciée, si ce n'est dépoétisée, en ces corps pourrissants. C'est donc au moment même où les corps et les éléments insistent dans leur imperfection presque répugnante, au moment où le corps endosse pleinement sa part signifiante, décomposée, que *quelque chose* advient, comme une grâce, une échappée, qui est « au cœur du cœur » de l'œuvre.

Sans doute faut-il ajouter que Marie NDiaye revient là à une écriture de la représentation capable d'opérer un juste partage entre une écriture du corps et une écriture de la pensée même si celle-ci apparaît singulièrement subordonnée à celle-là. Ainsi la mutation induite par la psychanalyse dans le champ de la littérature se manifeste non seulement par l'exploitation revendiquée d'un « je animal » mais aussi, et bien plus encore, par un déferlement d'images organisées où s'attarde l'énigme d'un affect capable d'émouvoir le lecteur. Cet affect, qui doit tout à l'inconscient, se déploie à travers des motifs dont nous connaissons certains des ressorts : ce torrent d'images où s'est échouée la naufragée, évoque les avatars du féminin confronté à la castration.

Une voix de lumière pour faire échec à la castration

Si en réactivant le mythe, la transposition vise à en affirmer le caractère mystérieux, cette poésie de l'énigmatique se constitue à partir de la charge évocatrice portée par des images signifiantes qui sollicitent l'interprétation, - le décryptage symbolique de la représentation - fût-elle pure extrapolation. Loin de discuter la validité des « équations symboliques inconscientes » (Valabrega, 311), - la signification des corps, leur métamorphose fantastique est, nous l'avons dit, littérale - nous examinerons la singularité de cette œuvre en la confrontant aux apports théoriques de la psychanalyse sur le sujet. Nous postulerons que le texte littéraire est porteur d'un savoir psychanalytique déjà-là. Deux motifs s'imposent alors pour lesquels deux études ont déjà fait l'objet d'une interprétation : le mythe de la sirène est porteur d'un savoir sur le féminin ; voir pour l'inconscient, c'est mourir.

Alors que l'exploration du « contenu latent » du conte - désirs refoulés - est peu fructueuse, *La Naufragée* indique en revanche un infléchissement vers une poétique du motif, qui fait chanter l'œuvre de façon troublante en recourant à un régime représentatif quasi préverbal, assez proche de la littérature surréaliste. L'icône saisit en cela « une apparition révélatrice » (Gagnebin, 23).

Si, à l'instar d'Ulysse, il vaut mieux résister à la séduction de la femme surnaturelle et à sa promesse fallacieuse d'immortalité, *La Naufragée* ne fait pas pour autant résonner les contradictions d'un rêve d'amour illimité comme *La Petite Sirène* d'Andersen. Ce conte renouvelle plutôt ce que la rencontre avec la femme-poisson comporte de séducteur et de maléfique en nous confrontant à l'énigme du féminin. L'article que consacre Paul-Laurent Assoun (1992) à la sirène en rappelle clairement les enjeux. La signification érotique de la sirène se joue dans « un hors-sexe » (86), - « pas de hanches » (NDiaye 1999, 63) donc pas de sexe - et dans un hors-langage (87), - « mes lèvres avaient vibré l'une contre l'autre dans leur éternel clapotement muet » (NDiaye 1999, 39). Le territoire de cet imaginaire en est l'irreprésentable et l'indicible, double perspective relevant d'un même questionnement car « de même que la Méduse fascine et tue par le regard (hypnotique), les Sirènes médusent par la

voix. Ce que l'une réalise par la terreur, les autres l'obtiennent par le 'charme'. Mais l'une et les autres jouent du même ressort : celui de la castration, en son double versant - d'angoisse et de jouissance » (Assoun 1992, 89). En d'autres termes, les deux faces que sont le mutisme et le chant, le pourrissement et l'éblouissement ne seraient que les deux visages d'une même problématique échouée sur le récif de la « jouissance perdue de l'origine » (Assoun 1992, 89), jouissance perdue que la nostalgie de la mer, - si ce n'est de la mère - évoque : « Où est la mer ? » ; mélancolie de la perte des origines que *Rosie Carpe* (2001) convoque: « Où est ma famille ? Où sont mes enfants ? »

Pourtant, dans un second temps, - tel est aussi le sursaut cathartique opéré par l'écriture - l'écueil de la castration est provisoirement évacué, liquidé puisque la dégradation, désacralisation du mythe, pour destituer le féminin de sa complétude, de son sexe, conserve la puissance envoûtante de son chant. Femme « échouée, misérable » (9), moitié d'humanité réduite à la béance muette d'une bouche de poisson, si la sirène chante encore, elle n'enchanter plus. Le corps en revanche insiste presque sauvagement, animal en ses puanteurs infects, démesurément signifiant. Certes, la femme peut encore être possédée mais elle ne le sera qu'au prix d'être pure chair incorporée. Le fantasme archaïque de dévoration cannibale insiste en désavouant sa part d'humanité sensible : « Elle était à lui et il pouvait la manger et s'en vanter et personne ne saurait comment l'en blâmer, car personne ne pourrait affirmer qu'elle avait plus de conscience qu'un poulpe » (71).

Ainsi, « l'épreuve de l'altérité par le féminin » (Assoun, 84) à laquelle promettait la sirène, n'aura pas lieu. L'inconscient fera échec à la castration en conférant à une femme sans sexe, - mais qui sait donner de la voix - un pouvoir dégradé et fatal. Telle est la désolante découverte, à laquelle s'éveille au petit matin la femme-poisson (7). Que fera-t-elle de ce naufrage ?

Le deuxième enseignement porté par le conte relève d'un savoir, qui pour être lié au sexuel, interroge ce qu'est la vision du créateur. Au fond, l'allégorie dirait ceci : l'artiste peut par un voir inconscient engendrer des œuvres sublimes en ce qu'elles sont justement porteuses d'un tel savoir mais ce sa/voir tue. La régression vers l'image, vers le « désir d'image » du conte

(Milner, 11) serait l'analogie de la « jouissance à voir » du peintre. La position visuelle du créateur n'est plus ici reliée à la castration, l'objet en cause en est plutôt « le corps mort », le corps en train de mourir. Le voyeurisme mortifère du peintre se déploie donc dans « un effort désespéré pour faire corps avec l'espace libidinal visuel, pour le voir d'une façon fulgurante, instantanée, et embrasser d'un seul regard toutes les traces visuelles qui ont été intériorisées précédemment. Derrière l'image du corps mort, la plus manifeste, ce qui se cache en réalité, c'est donc quelque chose comme un corps de lumière » (Bonnet, 229).

Cette poussée du voir cherche à transformer ses tensions en une jouissance. Le corps tout entier y est ici sexuel, sexe sublime, dégradé et finalement évanoui, mais sexe de lumière. Cette représentation, dont nous avons souligné plus haut les liens qu'elle entretenait avec une spiritualité de la résurrection d'inspiration chrétienne, transforme le corps martyr en une luminosité proprement fantastique. La littérature porte en cela une vérité qui excède la théorie psychanalytique et l'annonce : la voix phallique fera échec à la castration.

Vers quelle fin ?

La courbe subtile de ce conte, courbe sinueuse en ses contradictions de récit naturaliste au service de la sensation, mais aussi de récit poisson, qui frétille de tous ses effets de réel, en échappant singulièrement à la compréhension pour qui voudrait prétendre le saisir et le fixer, indique un infléchissement de la littérature contemporaine vers une intégration *conscientisée* des apports théoriques de la psychanalyse. L'attraction fascinée pour les images, une écriture de l'inconscient procédant d'un imaginaire flottant, l'exploitation par l'auteur de ses fantasmes dans le processus de production de l'œuvre, la transposition de motifs mythologiques auxquels les interprétations psychanalytiques ont su conférer une profondeur renouvelée, un intérêt trouble pour un corps *autre*, dégradé, signifiant, une parole hésitant entre

lyrisme, spiritualité, dépoétisation et désacralisation, tout cela confère à la fantasmagorie une puissance saisissante, prophétisant la célébration d'un sépulcral naufrage, l'horizon négatif du chant inhumain.

Ouvrages cités

- Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, Gallimard, 1981.
- Paul-Laurent Assoun, « Féminin et voix de l'Ailleurs : psychanalyse des Sirènes », dans *Analyses et réflexions sur Homère*, Ellipses, 1992.
- Paul-Laurent Assoun, *Littérature et inconscient*, Ellipses, 1996.
- Charles Baudelaire, « Études sur Poe », dans *Ceuvres complètes*, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1976.
- Jean Bellemin-Noël, « Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques », dans *Littérature*, n°2, 1971.
- Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées* (1976), Poche Hachette, n°8459.
- Gérard Bonnet, « Regarder, contempler, s'abîmer, trois concepts du voir en psychanalyse », dans *Psychanalyse à l'université*, n°50, 1988.
- Roger Caillois, *Les Démons de midi*, Fata Morgana, 1991.
- Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, 1989.
- Sigmund Freud, *Métapsychologie* (1915), coll. Idées, Gallimard, 1968.
- Sigmund Freud, « Le Thème des trois coffrets » (1913), dans *Essais de psychanalyse appliquée*, coll. Idées, Gallimard, 1933.
- Muriel Gagnebin, *L'Irreprésentable*, PUF, 2004.
- Henri Michaux, *Épreuves, exorcismes*, Gallimard, 1973.
- Max Milner, « L'écrivain et le désir de voir », dans *Littérature* n°90, 1993.
- Marie NDiaye, *La Naufragée*, Le Flohic, 1999.
- Marie NDiaye, *La Diabliesse et son enfant*, L'École des loisirs, 2000.
- Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, Minuit, 2001.
- Marie NDiaye, *Les Paradis de Prunelle*, Albin Michel, 2003.
- Marie NDiaye, *Le Souhait*, L'École des loisirs, 2005.
- Dominique Rabaté, *Marie Ndiaye*, Textuel, 2008.
- Paul Sébillot, « La Seraine de La Fresnaye », dans *Trois fées de mer*, José Corti, 1998.
- Michel Tournier, *Le Vol du vampire*, Seuil, 1981.
- Jean-Paul Valabrega, *Phantasme, mythe, corps et sens* (1980), Payot, 1992.
- Jean-Pierre Vernant, *La Mort dans les yeux*, Hachette, 1990.