



Numéro 18 (1) | décembre 2025

« S'encorder aux mots » avec Jeanne Benameur

Expériences sensibles des espaces de l'entre-deux

Évelyne THOIZET

Université d'Artois, UR 4028 « Textes & Cultures » (F-62030 Arras)

Résumé

À partir de trois romans de Jeanne Benameur fondés sur une structure narrative similaire, se pose la question de la difficulté voire de l'impossibilité d'habiter le monde, et du rêve inatteignable d'y trouver une place. Pourtant cette place fixe est aussi désirée que redoutée par les personnages : elle menace de les emprisonner dans une relation immobile et symbiotique à la mère, de les assigner à un statut d'objet, de les enfermer dans un mot. S'ouvre alors à eux un espace entre-deux, à la fois intérieur et extérieur, un espacement dont ils font l'expérience sensible.

Abstract

Three of Jeanne Benameur's novels, based on a similar narrative structure, explore the difficulty and impossibility of inhabiting the world, and the unattainable dream of finding a place in it. Yet this fixed place is as much desired as feared by the characters: it threatens to imprison them in an immobile, symbiotic relationship with their mother, to assign them to the status of an object, to confine them to a word. What opens up for them is an in-between space, both interior and exterior, a space they experience sensitively.

Plan

L'expérience première de l'assignation à une place

Un lieu clos, confiné et compact

Un lieu maternel

En retrait du monde

Ouverture d'un espace entre-deux

Fissure et faille

Intrusion d'un tiers

Espacement du sujet et appel des lointains

En équilibre au bord de l'espace

Faux pas, pas hésitant

Mouvement originel de la marche, une nouvelle alliance

Conclusion

Bibliographie

Dans l'œuvre poétique et romanesque de Jeanne Benameur, l'exil apparaît comme l'expérience fondatrice : il instaure une faille entre deux mondes, deux langues, deux pays, deux maisons, etc. Le thème parcourt l'ensemble de l'œuvre romanesque depuis *Ça t'apprendra à vivre*¹ (1998) qui transpose l'expérience autobiographique de Jeanne Benameur quittant, avec sa famille, à l'âge de cinq ans l'Algérie où elle est née, jusqu'à *Ceux qui partent*² qui raconte l'arrivée, au début du XX^e siècle, d'exilés (notamment italiens) à Ellis Island où ils sont retenus avant d'être acceptés sur le continent américain ou refoulés. L'exil inspire aussi l'œuvre poétique et notamment le recueil *Géographie absente*. Bien qu'il soit une expérience singulière, il a une portée plus générale en ce qu'il dramatise une expérience anthropologique commune que Collot décrit dans *La Pensée-paysage* : celle de la perte du pays d'avant, de notre préhistoire ou de notre enfance, au moment où le langage arrache l'être humain à l'immédiateté (caractéristique du monde de l'enfance). Collot ajoute que « l'expérience de la perte du pays s'éprouve chaque fois que l'adulte fait l'expérience d'une plénitude sensible et l'épreuve simultanée de son impuissance à l'exprimer par des mots »³. Cette expérience de la perte d'un rapport immédiat au monde est aussi, dans l'œuvre de Benameur, la matrice d'un espace nouveau, entre-deux, dans lequel la conscience des personnages peut échapper à l'assignation à résidence que connote le mot « pays »⁴ : car le pays, c'est le monde clos où chacun peut certes avoir sa place mais dont il peut aussi être prisonnier. Il s'oppose, selon Collot, au paysage qui est l'« image » du pays, sa projection dans les lointains, vers l'horizon inatteignable.

Trois romans me paraissent jaloner cette expérience sensible, – avant que l'intelligence n'analyse et ne pose ses mots – de la perte d'un rapport immédiat au monde, et confrontent les personnages à un espace impossible à habiter⁵. D'abord, dans *Les Demeurées*⁶ (publié la première fois en 1999), l'espace fusionnel et compact formé par La Varienne et sa fille Luce, considérées comme « abruties », demeurées » se fissure quand Luce quitte la maison pour pénétrer dans un autre espace, celui de l'école, quand elle « entre dans l'alphabet », et quand Mademoiselle Solange l'institutrice franchit le seuil de leur mesure. *Laver les ombres*⁷ (publié en 2008) raconte parallèlement deux histoires : celle de la danseuse Lea qui ne cesse de se mouvoir sans trouver sa place et qui, une nuit de tempête, découvre le secret de son origine ; et celle de Romilda, sa mère, immobilisée en sept tableaux, qui dépeignent la descente aux enfers qu'elle a vécue de 1940 à 1942, alors qu'elle était toute jeune fille italienne et a été contrainte, par le Français qu'elle aimait, à se prostituer dans une maison close. *Otages intimes*⁸ (publié en 2017) rapporte une autre expérience du confinement : celle qu'a vécue Étienne, photographe de guerre, enlevé par des terroristes et détenu en otage pendant quelques mois. Libéré au début du roman, de retour dans son village d'origine chez sa mère Irène, il réapprend à habiter l'espace avec ses deux amis, Enzo, ébéniste resté au village, et Jofrinda avocate au tribunal

¹ Jeanne BENAMEUR, *Ça t'apprendra à vivre*, [Paris, Seuil, 1998], Actes Sud-Lemeac, coll. « Babel », 2006. (désormais CAV).

² *Id.*, *Ceux qui partent*, [2019], Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2021. (désormais CP).

³ Michel COLLOT, *La Pensée-paysage*, Arles, Actes Sud, « Enseignement supérieur », 2011, p. 206.

⁴ *Ibid.*, p. 205.

⁵ Ce thème parcourt toute l'œuvre : dans *La Patience des traces*, Lucie F. consulte le psychanalyste Simon Lhumaïn parce qu'elle « ne savait pas « habiter » » (Jeanne BENAMEUR, *La Patience des traces*, Arles, Actes Sud, 2022, p. 36-37, désormais PDT).

⁶ J. BENAMEUR, *Les Demeurées*, [Paris, Denoël, 1999], Gallimard, coll. « Folio », 2002. (désormais D).

⁷ *Id.*, *Laver les ombres*, [2008], Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2010. (désormais LO).

⁸ *Id.*, *Otages intimes*, [2015], Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2017. (désormais OI).

international (de La Haye) chargée d'accoucher la parole des femmes victimes pour traduire en justice leurs bourreaux.

Ces trois fictions présentent des configurations narratives similaires : la relation à la mère (La Varienne, Romilda, Irène) ancre les personnages principaux (Luce, Lea, Étienne) dans un espace sensible originel ; l'introduction d'un tiers dans une relation duelle, plus ou moins fermée sur elle-même, crée un espace entre-deux qu'un événement (entrée à l'école, révélation d'un secret de famille un soir de tempête, prise d'otage) dramatise fortement ; dans les trois romans, l'alternance voire la rotation des points de vue ouvrent l'espace intime du personnage focal à d'autres consciences. Enfin, comme pour la plupart des romans de Benameur, l'univers référentiel de ces trois récits est ancré dans la réalité très actuelle de notre société contemporaine : inclusion des élèves handicapés dans l'institution scolaire, traumatisme engendré par les viols subis par la mère dont le bourreau est l'homme aimé, stress post-traumatique des otages de terroristes réduits à des objets d'échange⁹.

Ces romans posent la question de la difficulté voire de l'impossibilité d'habiter le monde, et du rêve inatteignable d'y trouver une place. Mais dans le même mouvement, les personnages refusent une place fixe qui les contraindrait à l'immobilisme, les assigneraient à un statut d'objets ou les enfermerait dans un mot. Ils se meuvent alors dans un espace de l'entre-deux qui n'a pas de nom. Telles sont les expériences sensibles auxquelles Jeanne Benameur les confronte, en les menant par les mots au seuil de leur intelligibilité.

L'expérience première de l'assignation à une place

Un lieu clos, confiné et compact

L'expérience sensible qui ouvre les trois romans se déroule dans un lieu confiné, compact, qui fait corps avec le personnage. Au début des *Demeurées*, l'espace domestique et intime de la maison, tel qu'il apparaît d'abord à la Varienne, est presque complètement collé à elle, le regard ne mettant pas à distance l'esprit qui perçoit et l'objet perçu :

Le regard des yeux pâles s'est rivé à l'avant, très près du corps lourd. L'esprit colle à chaque chose prise sous le regard. Aucun espace n'a réussi à écarter, même infiniment, l'esprit de l'œil. Aucune place ne s'est faite là. L'intelligence a renoncé.

À l'intelligence, il faut un espace pour se poser. Il faut des matins, de l'air pour la craie et l'encre. L'abrutie n'a rien. (D, p. 14)

Cette adhésion du corps à l'espace enferme La Varienne dans l'instant présent et discontinu, coupé du passé et du futur : « La femme a oublié, prise à quelque autre geste. Rien ne la relie à ce qui l'occupait toute, la minute d'avant. » (D, p. 14). La synthèse des images successives d'un objet fournies par la perception et qui constitue le flux de conscience¹⁰ ne se fait pas dans l'esprit de La Varienne, empêchant toute

⁹ Voir en 2024 le procès des viols de Mazan et en 2025 le procès des geôliers de l'état islamique qui ont retenu en otages, pendant plusieurs mois en 2012-2013, quatre journalistes français (dont Nicolas Hénin).

¹⁰ Pour cette analyse, je m'appuie sur la conception husserlienne de la conscience comme flux, qui unifie les perceptions successives qui lui sont fournies : « on pourra caractériser le mode de liaison qui unit un état de conscience à un autre en le décrivant comme une « synthèse », forme de liaison appartenant

liaison temporelle et spatiale. La Varienne entretient avec l'espace un rapport qui précède le langage, caractéristique de l'*infans*. Incapable de combler le manque quand l'objet de la perception immédiate fait défaut¹¹, elle est condamnée à la solitude absolue quand sa fille est absente, comme l'expriment la métaphore géographique de l'île et la dérivation « demeurée » qui assignent le personnage à l'immobilité de sa maison :

La petite n'est plus. La Varienne est une île.

Il arrive ce qu'elle ne connaît pas : l'absence.

Elle, elle ne sait pas se distraire, faire les tâches de chaque jour en rêvant, regarder parfois par la fenêtre, elle ne sait pas. Empaquetée dans l'étouffement de ce qu'elle ne peut pas nommer, elle est demeurée. (D, p. 23)

La voix narrative exprime le ressenti du personnage, par l'asyndète qui traduit l'absence de liaison et les chiasmes qui ouvrent et ferment les phrases sur la même proposition négative (« elle ne sait pas ») ou un adjectif de sens et de sonorité proches (« empaquetée »/« demeurée »). Elle commente, de façon distanciée, les causes de sa solitude (son absence de connaissance, de langage, son impuissance).

Cette expérience sensible d'un espace clos constitue également le début des deux autres romans : dans *Laver les ombres*, le rapport du corps au monde de la danseuse et chorégraphe Lea n'est pas donné mais à construire chaque matin :

Il lui faut saisir la façon dont son corps va s'articuler au monde avant que la journée avec les autres ne commence. Seule, dans le jour qui vient, par des exercices répétés, elle tisse ses liens avec l'air. Une grammaire sensible, improbable, à réexpérimenter chaque matin. (LO, p. 7)

Et c'est encore un rapport préverbal à l'espace qui est en jeu dans les métaphores langagières utilisées, comme celles de la grammaire ou du mot :

elle est un mot étranger jeté dans une langue. Comme un mot tout seul jeté dans le silence. Elle se sent intruse. Depuis toute petite.

Alors elle danse. Il faut qu'elle trace, avec son corps, les lignes qui permettent d'intégrer l'espace. (LO, p. 9)

C'est un alphabet du corps en mouvement que Lea tente de mettre en œuvre chaque matin par des exercices qui peuvent l'arracher, contrairement à La Varienne, à une immobilité solitaire et mortifère, celle de l'étouffement dans un lieu sclérosé.

Quant à *Otages intimes*, il commence également par l'expérience sensible d'un espace confiné où Étienne, photographe de guerre, retenu en otage par des terroristes, est devenu « objet d'échange », marchandise (OI, p. 49). Mais c'est d'abord un recentrage en lui-même qu'il recherche en se réfugiant dans un espace intérieur

exclusivement à la conscience ». Edmund HUSSERL, *Méditations Cartésiennes*, [1931 en France, trad. de l'allemand par G. Peiffer et E. Levinas, Librairie Philosophique Vrin], édition de poche de 1992, p. 75.

¹¹ Pour montrer cette capacité de la conscience à inférer ce qu'elle ne perçoit pas, Husserl prend pour exemple le cube : nous ne percevons sensoriellement qu'une seule face de la chose et pourtant, simultanément, ses autres aspects cachés nous sont suggérés : c'est ainsi que nous pouvons reconstituer un dé, alors que nous ne voyons que deux ou trois de ses faces : « ce cube m'est donné d'une façon continue comme une unité objective et cela dans une multiplicité variable et multiforme d'aspects (modes de présentations) liés par des rapports déterminés. Ces modes ne sont pas, dans leur écoulement, une suite d'états vécus sans liaison entre eux. Ils s'écoulent au contraire dans l'unité d'une « synthèse », conformément à laquelle c'est toujours du même objet – en tant qu'il se présente – que nous prenons conscience ». (*Ibid.*)

protégé : ce recroquevillement se traduit par le resserrement des mots « je » et « rentre » : « Tout son corps se resserre. Quelque chose d'obscur est à l'œuvre maintenant, qui tente de distendre l'espace entre Je et rentre. Et lui entre les deux. Un gouffre. Relier les deux mots dans sa tête, ne laisser aucun espace se creuser. » (OI, p. 15). Comment déplier de nouveau l'espace pour habiter le monde quand « toute sa vie est devenue juste un petit caillou qu'on tient serré au fond d'une poche » (OI, p. 12) ? Tel est le fil de l'intrigue principale du roman.

Un lieu maternel

L'espace clos et intime, à la fois étouffant et protecteur, renvoie les trois personnages à leur origine prénatale, à leur relation symbiotique à leur mère. Le corps de la Varienne figure une quintessence inquiétante de la mère et plus largement de la famille repliée sur elle-même : car l'idiotie, comme l'a montré Nathalie Piégay, est d'abord intrafamiliale : l'idiot appartient d'abord à la famille, voire au village¹². Contrairement à la bêtise¹³, l'idiotie est caractérisée par la solitude¹⁴ : les deux demeurées restent repliées sur elles-mêmes dans leur isolement, collées l'une à l'autre, dans une intimité originelle qui ressemble à celle éprouvée par l'enfant dans *Ça t'apprendra à vivre*. On peut en effet comparer deux passages où la petite fille est collée au dos de sa mère dans le lit :

La Varienne s'allonge. Dans le lit, sa Luce est bien là. La maison est redevenue l'espace possible de leurs deux vies côté à côté. La petite se serre très fort, les yeux fermés, contre le grand corps qui la réchauffe. (D, p. 24)

Je vais me blottir contre toi, dans ton dos. [...] Je vais m'endormir moi aussi, contre toi. (CAV, p. 71)

Mais dans ce roman aux accents autobiographiques, l'espace intime de la petite fille s'ouvre sur un ailleurs onirique : « Tu as un dos immense comme une plaine à éléphants. Tu m'emmènes partout avec toi sur ton dos, dans la savane, sans le savoir. Tu marches dans mon sommeil qui vient et je suis bercée. » (CAV, p. 71) Dans *Les Demeurées* au contraire, la voix narrative signale la force d'inertie négative voire mortifère de cette intimité, qui colle la mère et l'enfant à la terre et empêche tout envol vers l'imaginaire :

Elles sont égarées dans le présent du grand lit, immobiles. Aucune image, aucune pensée, ne les mène jusqu'à demain. Toutes entières présentes, comme tombées de si haut que leur poids s'est multiplié jusqu'au vertige. Trop lourdes pour la vie. Abruties, demeurées dans la nuit. (D, p. 25)

Quant à Lea, elle est prisonnière, d'abord inconsciemment, du passé de sa mère, Romilda, enfermée dans la chambre d'une maison close à seize ans, pour y être livrée à la prostitution par l'homme qu'elle aimait et qui sera le père de Lea. C'est donc l'espace que Lea ne parvient plus à habiter naturellement, sans comprendre, au début du roman, ce que signifient les mots italiens de la mère *da sola* qui, tout en exprimant

¹² Nathalie PIEGAY-GROS, « Une histoire racontée par un idiot », in *Idiotie et folie dans la littérature contemporaine*, *Esprit* 2015/3 (mars-avril), p. 127-139), URL <https://shs.cairn.info/revue-esprit-2015-3-page-127.htm> consulté le 4 février 2025, p. 130.

¹³ La bêtise « surgit dans un espace saturé de normes, de paroles, de discours, que l'on répète en pensant bien faire, bien dire. Elle dit une conformité » (*Ibid.*, p. 132).

¹⁴ *Ibid.*

la spontanéité d'une action qui se déroule toute seule, disent aussi l'absence de contrôle sur ce qui se passe :

Elle a appris son corps en s'appuyant à celui de sa mère.

C'est là que tout a commencé.

Sa mère l'a éduquée par vibrations. Sans le vouloir. Sans le savoir. Dans sa langue, on dit *da sola* pour les choses qui se font toutes seules. (LO, p. 20).

La souffrance muette de Lea se prête à l'interprétation psychanalytique, à laquelle Jeanne Benameur s'intéresse explicitement dans son œuvre¹⁵ : le refoulement du secret de la mère a emprisonné le corps de sa fille dans un secret dont celle-ci n'a pas les clés¹⁶, alors que le lecteur, qui voit en alternance les tableaux de la jeune Romilda enchaînée sur son lit sous l'Occupation, peut interpréter les signes de la névrose dont souffre Lea. Les mots italiens *da sola* qui disent la passivité contrainte de Romilda sont violemment refusés, selon un retour brutal du refoulé, par Lea qui ne peut pas se livrer nue et immobile, lors d'une séance de pose, à son compagnon Bruno, désireux de la peindre : « Il dit Laisse, ça va se faire tout seul. Il faudrait hurler Non rien ne doit se faire tout seul. Je ne veux pas. Ce n'est plus moi. Moi je ne peux pas lâcher mon corps une seconde tu entends ? » (LO, p. 57). Contrairement à la peinture qui immobilise le modèle dans une pose mortifère où il doit s'abandonner à l'artiste¹⁷, et qui évoque dans l'inconscient de Lea la dépossession totale du corps de Romilda livré aux hommes, la danse offre à Lea le moyen d'apprivoiser l'espace, de le recréer avec son propre corps, en gardant le contrôle de tous ses mouvements.

Dans *Otages intimes*, le confinement qu'Étienne a subi et dont il est libéré au début du roman le renvoie aussi à son enfance et à sa propre mère qui lui a transmis un rapport vibratoire à l'espace, scandé par la marche et la parole : l'espace originel de la maison natale et du jardin maternel, il le perçoit par les premiers sens de l'ouïe et du toucher, comme s'il naissait de nouveau.

Il marche au rythme de sa mère. La voix et le pas, ce sont ceux de l'enfance. Il enlève ses chaussures, ferme les yeux. La voix de sa mère dans son jardin, l'air frais sur son visage, la terre nue sous ses pieds et c'est soudain une vague qui le soulève, l'emporte. (OI, p. 69).

Mais au cours de son cheminement introspectif, Étienne se redécouvre aussi comme un territoire laissé vide par l'absence de son père, ainsi que sa mère Irène l'exprime dans le monologue intérieur qu'elle lui adresse : « Toi et moi nous étions de petits territoires envahis par l'absence » (OI, p. 73). Ce qu'Étienne comprend, c'est qu'il a été enfermé dans le regard de sa mère qui a reconnu son père en lui : « C'est plus tard que j'ai senti l'enfermement. Assigné à l'identique. Il était trop tard pour changer les choses, je ne savais plus comment faire, j'étais pris. Et j'ai fui. Oui j'ai fui. » (OI, p. 131). La fuite semble le seul moyen d'échapper à cet enfermement originel dans une matrice étouffante.

¹⁵ La narratrice évoque sa psychanalyse à la fin de *Pas assez pour faire une femme*, [Paris, Thierry Magnier, coll. « Roman », 2013], Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2015, p. 85. Le personnage principal de *La Patience des traces* est un psychanalyste et Jeanne Benameur remercie explicitement sa psychanalyse dans ce même roman (PDT, p. 199).

¹⁶ « *Da sola*. Avec deux mots, Lea cherche à nommer. Mais elle sait que dans ces mots mêmes quelque chose lui échappe. » (LO, p. 21).

¹⁷ Ce thème constitue le sujet de bon nombre de nouvelles et de romans du XIX^e siècle, dont par exemple *Le Portrait ovale* de Poe et *L'Œuvre* de Zola.

En retrait du monde

Les personnages principaux de ces trois fictions romanesques n'ont pas de place assignée : même s'ils ont tous un logement stable, ils vivent en retrait du monde, peinent à l'habiter. Ce retrait caractérise l'idiotie qui se définit comme un manque selon Nathalie Piégay commentant l'analyse de Michel de Certeau : l'idiote « est un rebut, un reste ignoble et elle n'a pas sa place : elle n'a pas de place. Ce défaut de lieux la réduit au passage, à l'errance ou à la réclusion¹⁸. » Telles sont les demeurées, « des disjointes du monde » (D, p. 13) qui, au début du récit, vivent recluses dans leur petite maison. Dans *Laver les ombres*, Lea vit avec sa mère en retrait de la collectivité, « Ni délaissée, ni exclue. En retrait simplement. L'espace se recréait autour de son corps où qu'elle soit. C'était dans leur façon de vivre, à sa mère et à elle. (LO, p. 77). Étienne éprouve le sentiment de ne pouvoir habiter le monde qui lui est pourtant familier : « Ça survient sans qu'il le prévoie. Des moments d'étrangeté. Ce qui était familier s'éloigne. Les objets, les gens sont bien les mêmes. L'étranger, c'est lui. » (OI, p. 68).

Il s'agit alors de « faire mur » (D, p. 40) pour créer un espace intime à l'abri duquel se tenir : c'est ce que fait Luce pour lutter contre l'invasion des mots de Mademoiselle Solange dans l'espace intérieur où elle vit avec sa mère : « D'une enjambée muette, elle se niche où le plâtre du mur se délite, au coin de la grande carte de géographie, près du bureau. » (D, p. 28). Quand Lea apprend qui est son père et ce qu'a vécu sa mère avant sa naissance, ce sont symboliquement les murs de la maison maternelle qui résistent à la tempête. Quant à Étienne, le mur qui lui faisait face lors de son confinement le ramène à quelque chose d'essentiel :

Le mur face à lui peint par d'autres mains, homme ou femme, il y a si longtemps, ne pouvait finir que par lui renvoyer une question, la sienne depuis toujours, enfouie, opaque, imprononçable. Devenir fou, c'est laisser le mur face à soi se ruiner et connaître enfin la question. [...] Le mur face à lui était sa prison et sa sauvegarde. (OI, p. 113).

L'expérience sensible d'un espace clos sur lui-même renvoie le personnage à quelque chose d'essentiel et d'originel, qu'il faut à la fois retrouver en soi et fuir pour vivre. Mais cet espace qui paraissait aussi inviolable que secret se craquelle : l'intrigue principale de chacun de ces trois romans est constituée par cette fissure, dramatisée, qui s'agrandit.

Ouverture d'un espace entre-deux

Fissure et faille

Dans *Les Demeurées*, l'espace intime matriciel qui soude Luce à La Varienne se craquelle d'abord imperceptiblement. Si pour La Varienne, « aucun espace n'a réussi à écarter, même infiniment l'esprit de l'œil », il en va différemment pour Luce : une phrase signale l'imperceptible divergence entre la fille et la mère dès le début du récit : « Entre le regard et l'esprit de la petite, une aile de papillon, juste une, s'est déployée ». (D, p. 14). La multiplication puis l'agrandissement de cette fissure où peut travailler l'intelligence a des effets incommensurables sur Luce dont la perception de l'espace est complètement bouleversée. Une autre fissure est engendrée par l'introduction de

¹⁸ N. PIÉGAY-GROS, « Une histoire racontée par un idiot », *op. cit.*, p. 130.

l'objet étranger dans l'espace domestique, le « ravier de faïence bleue et blanche » lui-même fêlé, donné par la patronne de La Varienne : la petite fille perçoit d'abord par le toucher la fêture presque invisible de l'objet extérieur qui exprime, rend visible et grossit démesurément, comme le montre la métaphore du théâtre, sa propre ouverture, d'abord presque imperceptible, sur un espace autre :

Le petit bourrelet, au bout du doigt, effleure. L'enfant perçoit la mince fêture ou la rugosité, l'accident du poli qui a causé le surgissement de l'objet dans leur antre.
L'objet est un théâtre à lui tout seul. [...]
Mais ce qui le rendait étranger a pénétré la petite. (D, p. 20)

De nouvelles fêtures sont créées par l'entrée à l'école, puis par l'entrée dans l'alphabet. Comme dans la théorie physique du chaos, leurs conséquences sont inversement proportionnelles à leur extrême finesse : les fêtures infimes bouleversent totalement la configuration des espaces en ouvrant des gouffres béants sous les personnages, déclenchant la maladie de Luce et plus tard la folie de Mademoiselle Solange chassée de la place qu'elle occupait dans le monde, ne pouvant plus désormais l'habiter. Dans *Laver les ombres*, c'est la tempête qui figure le grand chamboulement de l'espace : Lea s'étonne de la puissance du vent qui a rendu méconnaissable l'espace familier, a disjoint ce qui le composait.

Comment le vent peut-il à lui seul ce qu'elle découvre ?
La route est jonchée de débris de toutes sortes. [...]
C'est tous ses jours qui sont épars sur la route. Ses jours à elle. Sa vie. Soufflée, arrachée. (LO, p. 146)

Le vent figure la parole enfin libérée de la mère, après les décennies d'un silence plus dévastateur encore, et disloque la phrase, qui se réduit à des mots juxtaposés dont les sonorités (l'allitération en [s], l'assonance en [ou]) font entendre son souffle. La fissure s'est aggravée en fracture irrémédiable qui scinde la vie de Lea en deux parties innommables et irréconciliables¹⁹, à l'inverse du symbole²⁰ qui redonne son sens à deux moitiés de nouveau réunies et pouvant se reconnaître.

Intrusion d'un tiers

C'est souvent l'intrusion d'un tiers qui engendre la faille dans l'espace clos originel : en franchissant le seuil de la maison, Mademoiselle Solange déclenche un séisme dans le territoire clos et protégé de La Varienne et de Luce. Cet événement est commenté par une voix narrative qui, en le dramatisant, en fait la péripétrie principale du récit : « Alors a eu lieu l'impensable. / Mademoiselle Solange a poussé la porte de la maison. » (D, p. 36). L'espace s'en trouve profondément transformé : l'antanaclase « La maison n'est plus la maison » (D, p. 37) joue sur la polysémie du mot « maison » qui désigne le lieu d'habitation extérieur mais aussi le cocon protecteur et intérieur. Pour Luce, la

¹⁹ « Elle se dit que tout ce qui gît là, par terre, manque forcément quelque part. Les bords déchiquetés ici cisèlent le vide. Ailleurs il y a bien les mêmes bords. L'ensemble devait bien former un tout, qu'on nommait, qui servait à quelque chose. Maintenant les deux sont inutiles et on peut les considérer séparément, comme si c'était des choses distinctes. On ne peut plus dire le nom » (LO, p. 146).

²⁰ Selon son origine antique, le symbole « est un objet coupé en deux dont les parties réunies à la suite d'une quête permettent aux détenteurs de se reconnaître », et qui est par suite un « signe, objet matériel ou formule, servant de marque de reconnaissance entre initiés ». Voir TLFi en ligne. <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=250722120> consulté le 4 février 2025.

maison devient un espace de l'entre-deux, ni extérieur, ni intérieur, où elle n'a plus sa place : « qu'on l'emmène loin, loin de tout ce qui se passe ici, ce qui s'approche trop. Qu'on la laisse dans la cuisine, dans le lit, dans la maison de rien du tout. Sa maison. (D, p. 41). Dans cet espace entre-deux ouvert par l'institutrice, les mots peuvent entrer, le rêve peut se déployer et conduire vers un ailleurs²¹, – alors que Mademoiselle Solange fait l'expérience inverse d'un espace désormais privé de mots où elle est condamnée à demeurer : « tout autour d'elle prend une densité opaque » (D, p. 60). Cet espace entre-deux, entre l'intériorité du sujet percevant et le monde extérieur perçu, qui peut être ouvert par un seul mot²², est tissé ensuite par d'autres mots que la danse ou la musique accompagnent. Dans *Otages intimes*, ce sont les mots et la musique qui constituent le tiers lieu d'Étienne²³ et celui des trois autres personnages (Irène, Jofrinda et Enzo). Dans *Laver les ombres*, ce sont les mots²⁴ et les mouvements de la danse qui créent le lieu intermédiaire entre le moi et le monde. Pour que cette ouverture du for intérieur vers le monde soit possible, il faut que le sujet s'espace, consente à se perdre pour se projeter hors de soi.

Espacement du sujet et appel des lointains

Cet espacement du sujet est défini par Michel Collot dans *La Pensée-paysage* comme un « mouvement par lequel il quitte son identité close sur elle-même pour s'ouvrir au dehors, au monde et à l'autre ». Il désigne « dans un temps une perte, une déperdition de sa substance, une fissure dans son unité supposée », une « dispersion », et dans un second temps, une « expansion » positive, un « jet » ou un « pro-jet », « qui le fait ek-sister hors de soi »²⁵. En s'ouvrant au dehors, le sujet se projette dans un espace qui n'est plus le territoire ou le pays, mais qui est le paysage. Celui-ci est intérieur autant qu'extérieur : c'est un horizon qui « manifeste [...] son irréductible extériorité et son ouverture à d'autres points de vue »²⁶. C'est le paysage des peintres et des poètes, des phénoménologues, selon l'expérience sensible que décrit Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la perception* :

Moi qui contemple le bleu du ciel, je ne suis pas *en face* de lui un sujetacosmique, je ne le possède pas en pensée, je ne déploie pas au-devant de lui une idée du bleu qui m'en donnerait le secret, je m'abandonne à lui, je m'enfonce dans ce mystère, il « se pense en moi », je suis le ciel même qui se rassemble, se recueille et se met à exister pour soi, ma conscience est engorgée dans ce bleu illimité²⁷.

²¹ « Les leçons de Mademoiselle Solange sont de drôles de pays restés dans sa tête.

Les mots ont beau avoir été lancés de toutes ses forces jusqu'en haut des arbres. Les mots ont beau avoir été piétinés sur le chemin, ils sont là. Ils ont fait leur nid dans sa tête. » (D, p. 68)

²² Lors de la naissance de Luce, il suffit d'un mot pour que l'espace entre le corps compact de La Varienne et le monde s'ouvre un bref instant : « La petite, c'est Luce. Un cri d'oiseau dans le matin, qui monte tout droit et s'oublie dans le ciel. Luce. Le nom lui fait dresser le cou un peu hors de la blouse sombre, le nom de sa petite, niché là entre la nuque et le pli du col, une place hasardeuse. » (D, p. 16). À l'école, quand Mademoiselle Solange écrit le nom de Luce M sur le tableau (D, p. 40), elle déclenche une ouverture cataclysmique du monde de Luce.

²³ « Étienne ne sait plus rien et à nouveau, comme dans l'avion, il rentre dans les mots. Son seul lieu. Le lieu dans sa tête avec cette chose qui ne le quitte pas : le langage. » (OI, p. 150).

²⁴ Par exemple, le mot caillou et ses sonorités (LO, p. 53).

²⁵ M. COLLOT, *La Pensée-paysage*, op. cit., p. 34.

²⁶ *Ibid.*, p. 29

²⁷ Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, [Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1945], Gallimard, coll. « Tel », 2009, p. 259. C'est Merleau-Ponty qui souligne. Voir l'analyse qu'en livre Michel COLLOT dans *La Pensée-paysage*, op. cit., p. 34-35.

Luce vit toutes les étapes de cet espacement du sujet : à l'école, elle « se perd dans la cime de l'arbre de la cour. Il l'accueille, lui offre ses branches » (D, p. 32) ; puis sa conscience s'étend et se projette dans un mouvement vital vers le monde, la libérant du territoire maternel, quand elle croise le regard de La Varenne :

Luce le reçoit en plein cœur et son cœur devient « là-bas », quelque part tout en haut, sous l'aile d'un oiseau. Elle échappe.

Il lui faut l'air qui manque trop quand leurs deux regards se croisent.

Il y a quelque chose de vital dans les fuites de la petite, de vital et d'éperdu. (D, p. 33)

Elle aspire ensuite à revenir à l'espace intime lourd et sans air, figuré par une nuit sans rêve, sans ailleurs (D, p. 54) : « S'enfoncer dans le sommeil cotonneux. Qu'il la reprenne. Qu'elle coule au fond de cette chose opaque. Qu'à nouveau le plafond s'abatte sur elle et que l'espace ne soit plus rien. » (D, p. 54). Mais l'espacement qui s'est créé entre elle et le monde est un processus irréversible : quand elle brode au point de croix les fils pour composer lettres et mots, « voir peu à peu une forme qui se dessine, venue de toutes les minuscules croix colorées l'entraîne loin, bien au-delà de la maison » (D, p. 68) dans un espace ouvert sur un horizon visible mais jamais atteignable. Mademoiselle Solange, malade, effectue le parcours inverse : « Dans la salle de classe, elle demeure. / Devant le bureau, elle demeure » (D, p. 61) et son horizon se referme sur « le coin que forment le mur et la marche qui monte à la classe » (D, p. 72).

L'expérience de l'espacement est aussi vécue par Lea qui cherche à ouvrir un espace entre-deux en rétablissant une circulation entre ce qui se passe dans sa tête et le monde extérieur : ce sont l'air, l'océan, la tempête invoqués par les mots, qui la projettent vers l'horizon, les lointains, l'infini.

Maintenant dans la rue elle marche, le regard droit devant elle, elle s'accroche à des mots dans sa tête pour ne pas faiblir.

« Espace » « air » ... quelque chose de l'océan reprend place.

[...] Dans la rue, elle appelle le vent de toutes ses forces. Elle espère. Que les ondes souterraines fassent refluer loin tout ce qui opacifie. (LO, p. 53).

Dans *Otages intimes*, les trois personnages retrouvent ce « sentiment océanique »²⁸, sentiment universel d'appartenir à un grand tout, dans leur échange avec le torrent, la forêt, le vent qui constituent le paysage de leur enfance : le torrent donne à Étienne l'élan vital nécessaire pour l'arracher de la geôle où il est resté mentalement enfermé ; « il respire la forêt » (OI, p. 71) ; il n'y a plus de sujet percevant

²⁸ Expression forgée par Romain Rolland dans une lettre à Sigmund Freud, datée du 5 décembre 1927. « Freud vient de publier *L'Avenir d'une illusion*, où il fait des religions le produit de la détresse infantile de l'humanité en quête d'une protection paternelle et spirituelle. Sans être en désaccord, Romain Rolland lui fait part d'une réserve. 'Votre analyse des religions est juste. Mais j'aurais aimé vous voir faire l'analyse du sentiment religieux spontané ou, plus exactement, de la sensation religieuse, qui est toute différente des religions proprement dites, et beaucoup plus durable. J'entends par là : – tout à fait indépendamment de tout dogme, de tout Credo, de toutes organisations d'Église, de tout Livre Saint, de toute espérance en une survie personnelle, etc. –, le fait simple et direct de la sensation de l'“éternel” (qui peut très bien n'être pas éternel, mais simplement sans bornes perceptibles et comme océanique). ' Et de conclure : "Je suis moi-même familier avec cette sensation. Tout au long de ma vie, elle ne m'a jamais manqué" », Martin LEGROS, dans « La lettre du lundi : avez-vous déjà éprouvé le « sentiment océanique ? », in *Philosophie Magazine* du 3 février 2025. <https://www.philomag.com/articles/avez-vous-deja-eprouve-le-sentiment-oceanique> consulté le 13 février 2025. Freud reprend l'expression dans l'introduction au *Malaise dans la civilisation*. Sigmund FREUD, *Le Malaise dans la civilisation*, [Das Unbehagen in der Kultur, Vienne, 1930], traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, Seuil, « Points Essais », 2010.

et d'objet perçu mais un échange dans un espace entre-deux, dans un paysage intérieur à l'horizon indéfini.

Sous sa paume, il sent à la fois le bord de la pierre glacé par l'eau, et juste au-dessus, sa face brûlante de soleil. Les deux dans sa main. À l'intérieur de lui, c'est pareil. Il reste longtemps assis, le corps à nouveau immobile comme lorsqu'il était captif mais là, il est dehors, à l'air pur et il peut bouger quand il veut. (OI, p. 72)

Comme Lea dans *Laver les ombres*, Étienne ressent le besoin vital de l'océan²⁹ pour que sa conscience puisse se projeter vers une structure d'horizon, c'est-à-dire vers quelque chose qui, comme l'horizon, est à la fois visible et inatteignable. « Il s'est levé. Il lui faudrait l'océan. Un horizon. Pour que les images s'éloignent lentement pour les suivre des yeux jusqu'à les perdre de vue » (OI, p. 93).

Quant à Enzo, l'ami ébéniste resté au village, c'est dans l'air, lors de ses vols à voile, qu'il trouve son espacement :

Quand il laisse le vent l'emporter, haut dans le ciel, quand l'air devient « les airs » et qu'il vole, suspendu à sa voile toute gonflée, alors il oublie tout. Et l'envie de chanter lui revient. Souvent alors le soir, il chante de sa voix grave, tout seul, les chants italiens que sa mère lui avait appris, petit. (OI, p. 45).

Dans cet espace aérien entre-deux, il peut retrouver et faire revivre la langue de sa mère. Jofrinka, qui compose avec Étienne et Enzo une « géographie muette » (OI, p. 182) et qui est la figure de l'ailleurs (OI, p. 191), sent s'ouvrir un espace « dont elle ne connaît pas encore la forme exacte mais qu'elle pressent vaste » (OI, p. 191). Si, dans ces trois romans, un espace intermédiaire d'échanges entre le for intérieur et le monde extérieur, entre le sujet et l'objet, s'est ouvert, il faut réapprendre à s'y orienter et à s'y déplacer.

En équilibre au bord de l'espace

Les personnages de Jeanne Benameur habitent le monde par le mouvement : ils le parcourent par la marche, la nage, le vol libre. C'est ainsi qu'ils doivent réapprendre à marcher dans l'espace entre-deux qui s'est ouvert devant ou sous eux, en essayant de répondre à cette question : « Quand le pied glisse, c'est le danseur ou le monde qui chute ? » (LO, p. 94-95).

Faux pas, pas hésitant

Quand les mots de Mademoiselle Solange cherchent à entrer dans Luce, celle-ci ne peut plus avancer droit : « Elle laisse le chemin, avance par les bords, les bras tendus, en aveugle, d'un arbre à l'autre » (D, p. 42). Et Mademoiselle Solange à son tour perd toute capacité à se mouvoir dans le territoire pourtant bien connu et quotidiennement arpentiné de la salle de classe :

²⁹ Tel est aussi le puissant sentiment qui anime Simon Lhumain « Ils arrivent à la mer et dans sa poitrine quelque chose de vaste s'ouvre. Après la forêt, entre ses côtes, le souffle large. La mer. Comme à chaque fois il ressent cette impression totale d'être au monde. Il ne pourrait jamais vivre sans la mer. » (PDT, p. 186).

Devant le bureau elle demeure.
Passer derrière elle ne peut plus.
Solange s'est laissée glisser par terre. (D, p. 61).

Toute une symbolique paradoxale du « faux pas » jalonne également l'intrigue de *Laver les ombres* : l'art de la danse pratiqué par Lea depuis l'enfance consiste à éviter le faux pas et à « suspendre l'équilibre du monde » (LO, p. 94-95) ; pourtant la révélation du secret de la mère la transforme en « cette route sur laquelle elle trébuche » (LO, p. 146). C'est un faux pas qui a fait chuter le père au bord de la falaise (LO, p. 8) alors même qu'il était, dans le souvenir de Lea, celui qui la portait sur les épaules en toute sécurité :

Elle ne risque rien.
Sur ses épaules elle voit l'horizon.
Elle ne tombera pas. (LO, p. 9).

La révélation du secret de la mère fait perdre au monde que Lea s'est construit depuis sa naissance son horizon, ses points cardinaux, ses repères. À défaut de le réparer, elle peut du moins apprendre à s'y déplacer, en réinventant son pas :

Au bord de la falaise, Lea cherche son nouveau pas.
Apprendre à trébucher.
Intégrer le faux pas.
En faire sa danse.
Apprendre la marche imparfaite de tous ceux qui ont dans le corps un poids qui se déplace et les entraîne. Sans qu'ils y puissent rien.
Et danser avec ça.
Tous. Des semblables. Qui tentent de rétablir l'équilibre. À chaque pas. Entravés, empêtrés dans les vies et les histoires qui s'agrippent, déséquilibrent. (LO, p. 156).

La généralisation finale à tous les boiteux de la vie intègre l'apprentissage du faux pas dans une démarche de réparation, à la fois humaniste et esthétique. Car il faut inventer un nouveau langage corporel et poétique pour exprimer ce nouveau rapport claudiquant au monde.

La même portée universalisante se lit dans « le pas hésitant » (OI, p. 59) d'Irène, la mère d'Étienne, qui va sur le tarmac à la rencontre de son fils Étienne libéré : la voix narrative fait du pas d'Irène celui de toutes les mères qui savent la fragilité des êtres qu'elles mettent au monde :

Son pas aura désormais cette fragilité de qui sait au plus profond du cœur qu'en donnant la vie à un être on l'a voué à la mort. Et plus rien pour se mettre à l'abri de cette connaissance que les jeunes mères éloignent instinctivement de leur sein. Parce qu'il y a dans le premier cri de chaque enfant deux promesses conjointes : je vis et je mourrai. Par ton corps je viens au monde et je le quitterai seul. (OI, p. 60)

La méditation d'Irène pendant cette marche, transcrise par un psycho-récit, l'amène à une réflexion esthétique qui porte sur la représentation picturale incomplète des madones réduites à leur visage rayonnant :

Irène pense au visage des madones. Mais ce n'est pas au visage qu'on reconnaît les mères, c'est à la marche et aucun peintre, jamais, n'a montré comment marchent les madones : leur pas hésitant, le seul qui vaudrait, on ne peut le contempler sur aucun tableau. (OI, p. 60).

C'est au réapprentissage du balancement binaire de la marche que doit se livrer Étienne qui a frôlé la mort. Car le pas est un équilibre entre la vie et la mort, comme le lui dit son amie Jofrinka qui travaille aussi dans cet espace entre-deux, en étant l'avocate de femmes victimes de violences pendant les guerres.

Elle dit que eux deux ils ont choisi d'être tout près de la mort, si près que parfois la frontière est poreuse... quand ils t'ont enfermé ils t'ont poussé contre la mort, encore plus près... mais tu as tenu Étienne, tout au bord, mais tu as tenu.... Maintenant il faut reprendre le pas, celui qui oscille du mort au vivant parce que c'est ta vie [...]. (OI, p. 157).

Mouvement originel de la marche, une nouvelle alliance

La plupart des intrigues romanesques de Benameur sont organisées autour de l'apprentissage ou du réapprentissage d'un équilibre vital du sujet avec le monde, que met en œuvre la simple avancée d'une jambe puis de l'autre, l'immobilisation signifiant la mort. Il s'agit de retrouver une vibration originelle qui est celle de la marche et celle de la parole. Dans *Otages intimes*, Irène exerçait son fils à la marche d'indienne (LO, p. 29) qui consistait à se rendre invisible et inaudible comme les Indiens et à laquelle Étienne doit peut-être sa survie en tant qu'otage (OI, p. 19). Dans *L'Enfant qui*³⁰, l'enfant, dont la mère a disparu et à qui s'adresse le narrateur, s'exerce à retrouver un rythme originel, par des gestes rituels tels que « taper des mains, sauter d'un pied sur l'autre » :

Rien de toi ne doit rester pris dans la glace des jours passés. Tu sautes d'un pied sur l'autre, on pourrait croire que tu joues ou que tu essaies de danser. Mais non.
Tu tentes juste de rester vivant entre le début et la fin.
C'est ta façon à toi d'éloigner la fin quand elle colle trop au jour. (EQ, p. 51).

Ces rites anciens servent à éloigner la mort, en créant un espace entre la vie et la mort. C'est dans cet espace, au plus près de la sensation primitive, que les personnages apprennent à se déplacer ou à se mouvoir, pour s'accorder au rythme du monde. L'idiotie permet cette adéquation immédiate au monde : « là où il y a idiotie, il y a privilège accordé à la sensation, à la présence primitive, si difficile à mettre en mots »³¹. L'esprit de Luce se vide dans la chose qu'elle perçoit (D, p. 18). « Elle fait corps avec le salpêtre, le plâtre en déroute » (D, p. 29) quand elle regarde le mur, avant de pouvoir plus tard mettre à distance l'objet perçu par les boucles et les traits de l'écriture. Elle fait l'apprentissage d'un équilibre vital entre le proche et le lointain, entre l'immédiat et le différé, entre l'urgence et la patience.

Se crée alors une nouvelle alliance entre le personnage et le monde qui est le sujet de la plupart des romans de Jeanne Benameur. Luce parvient, en brodant des bribes du jardin puis des mots, à tisser un nouveau lien entre le monde et elle (D, p. 64). C'est ce dont prend conscience Lea à la fin de *Laver les ombres*, après la tempête météorologique et intérieure qu'elle a subie : « on apprend la mesure exacte de l'attachement en ramassant les débris » (LO, p. 155). Quant aux trois personnages d'*Otages intimes*, ils orchestrent cette nouvelle alliance avec le monde en composant une « géographie muette » (OI, p. 182) triangulaire, qui se superpose à leur trio

³⁰ J. BENAMEUR, *L'Enfant qui*, Arles, Actes Sud, 2017, coll. « Babel », 2019 (abrégé en EQ).

³¹ N. PIÉGAY-GROS, « Une histoire racontée par un idiot », op. cit., p. 135.

musical, et où chacune des trois pointes du triangle est désormais séparée des autres. Ces nouvelles configurations sur lesquels se terminent les intrigues romanesques restent aussi mouvantes et éphémères que celles qui avaient ouvert les romans.

Conclusion

L'espace entre-deux où se situent sans l'habiter les personnages à la fin des trois romans est au bord de leur vie, à la frontière de la mort qu'ils ont affrontée : Luce au cimetière, Lea au bord de la falaise, Étienne au bord de la mer se tiennent en équilibre, du côté de la vie, dans un monde qu'il faudra réapprendre à occuper par les mots, la danse ou la photographie. Ils ont partagé une expérience commune, celle d'un espace confiné dont ils étaient prisonniers : Luce demeurée dans une relation étouffante avec sa mère, Lea inconsciemment prisonnière dans la chambre de la jeune Romilda, sa mère, Étienne réduit à une marchandise dans la geôle de terroristes. Mais cet espace sclérosé s'avère complexe et ambivalent : il est à la fois singulier puisqu'il correspond à l'histoire sociale et psychologique particulière du personnage, à un *for intérieur* blessé qui caractérise bon nombre de romans contemporains³², et anthropologique puisqu'il renvoie à la relation fusionnelle originelle avec la mère et à la rupture nécessaire avec le lieu d'origine. C'est la place que nous occupons dans le monde (dans la famille, le village, le pays, la société) que les personnages de Jeanne Benameur interrogent : une place qui est sans cesse remise en question – et dont l'exil est le paragon. Il en résulte, dans le sillage de la crise du personnage des années 1970, une réflexion sur le statut du personnage de roman, qui s'avère fragile, travaillé par des mouvements contradictoires, incapable d'occuper, contrairement au peintre Bruno, « une place dense, inamovible, dans l'espace » (LO, p. 40). Comme chez Nathalie Sarraute, ce sont les craquelures du langage qui font éclater le vernis du personnage : les mots fissurent ce qui paraissait solide et intangible, arrachent les êtres à l'immédiateté du stade préverbal de l'enfance, créent un espace entre le moi et le monde en pénétrant au plus profond des êtres, et déclenchent des tempêtes émotionnelles aussi imprévisibles que surprenantes.

³² Voir par exemple Laurent Mauvignier dont l'œuvre est analysée sous cet angle par Dominique RABATÉ dans *Petite physique du roman*, Paris, Éditions Corti, « Les Essais », 2019. Chapitre XV « Ouvrir la blessure : Laurent Mauvignier et le *for intérieur* », p. 217-230.

Bibliographie

- BENAMEUR, Jeanne, *Ça t'apprendra à vivre* [Paris, Seuil, 1998], Arles, Actes Sud-Lemeac, coll. « Babel », 2006. (CAV).
- , *Les Demeurées*, [Paris, Denoël, 1999], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002. (D).
- , *Laver les ombres*, [2008], Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2010. (LO).
- , *Pas assez pour faire une femme*, [Paris, Thierry Magnier, coll. « Roman », 2013], Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2015. (PAP).
- , *Otages intimes*, [2015], Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2017. (OI).
- , *L'Enfant qui* [2017], Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2019. (EQ).
- , *Ceux qui partent*, Arles, Actes Sud, 2019. (CP).
- , *La Patience des traces*, Arles, Actes Sud, 2022. (PDT).
- COLLOT, Michel, *La Pensée-paysage*, Arles, Actes Sud, « Enseignement supérieur », 2011.
- FREUD, Sigmund, *Le Malaise dans la civilisation*, [*Das Unbehagen in der Kultur*, Vienne, 1930], traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, Seuil, « Points Essais », 2010.
- HUSSERL, Edmund, *Méditations Cartésiennes*, [1931 en France, traduit de l'allemand par G. Peiffer et E. Levinas, Librairie Philosophique Vrin], édition de poche de 1992.
- LEGROS, Martin, « La lettre du lundi : avez-vous déjà éprouvé le « sentiment océanique ? », *Philosophie Magazine* du 3 février 2025, <https://www.philomag.com/articles/avez-vous-deja-eprouve-le-sentiment-oceanique>, consulté le 13 février 2025.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, [Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1945], Gallimard, coll. « Tel », 2009.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, « Une histoire racontée par un idiot », in *Idiotie et folie dans la littérature contemporaine*, *Esprit*, n° 3, mars-avril 2015, p. 127-139), <https://shs.cairn.info/revue-esprit-2015-3-page-127.htm>, consulté le 4 février 2025.
- RABATÉ, Dominique, *Petite physique du roman*, Paris, Éditions Corti, « Les Essais », 2019. Chapitre XV « Ouvrir la blessure : Laurent Mauvignier et le for intérieur », p. 217-230.