

j'ose dire, c'est-à-dire comme les repères d'un monde à part
entière, le monde de l'art qui ne représente pas forcément le
monde réel. Je suis particulièrement attirée par cette idée de
contiguïté que je trouve pertinente à mon travail et par l'idée
aussi de la co-présence des mondes les uns dans les autres, le
rêve dans la réalité et le réel dans l'imaginaire.

BIBLIOGRAPHIE

- Al-Khashab, Walid, « Donizetti : Le quotidien, l'ombre et
l'image », *Panoramiques*, no 49, Paris, 2000, p. 222.
- Décarie, Isabelle, « Thanatographies. Écriture de soi et
anticipation de la mort chez Hervé Guibert, Marguerite
Duras et Marcel Proust », thèse de doctorat, Montréal,
Université de Montréal, 2000.
- Dobrovsky, Serge, *Mis*, Paris, Gallimard, 1977.
- Guibert, Hervé, « La photo, au plus près de la mort », in
L'image fantôme, Paris, Minuit, 1982.
- Harel, Simon, *L'écriture réparatrice. Le deuil
autobiographique*, Montréal, XYZ Éd., 1994.
- Havercroft, Barbara, « L'autobiographie comme reprise:
l'exemple d'Enfance de Nathalie Sarraute »,
Tangence, « Le récit de soi », no 42 (décembre 1993).
- Jankélévitch, Vladimir, *La mort*, Paris, Flammarion, (1966),
rééd. « Champs », 1977.
- Lojeune, Philippe, « Peut-on innover en autobiographie ? »,
in M. Nèraut, J.B. Fonallis et al., *L'autobiographie*,
Paris, Les Belles Lettres, 1990, p. 87.
- Michaud, Ginette, « Lire la mort », *Spirale*, no 153 (mars-
avril 1997).
- Picard, Michel, *La littérature et la mort*, Paris, P.U.F., coll.
« Écriture », 1995.
- Robbeaux, Jean-Jacques, *Les figures de style et de
rhétorique*, Dunod, coll. « Les topos », Paris, 1998.

Nasr Hamed Abou Zeid qui offre une nouvelle interprétation du sacré musulman ; je pense que cet hommage au penseur, persécuté et dernièrement réhabilité par les autorités en Égypte, reflète le désir implicite de la narratrice de se démarquer par rapport à la religion. Elle se démarque surtout des traditions du «*sabr*» et du «*mektoub*» (patience et acceptation du destin) préconisées par la culture arabo-musulmane. La mort n'est donc pas l'occasion d'une effusion de sentiments et d'un rituel de deuil hypocrite, mais d'une réflexion sur les limites de l'être humain, sur la mémoire et la perte, sur la répétition et l'ennui.... Par contre, les références à *Lucky Luke* et aux films américains sont assez intéressantes parce qu'elles sont justement décalées par rapport aux habitudes des lecteurs arabes. Elles offrent des comparaisons inédites, et parfois choquantes. C'est là l'intérêt des nouveaux romans qui sont publiés au cours des 15 dernières années en Égypte par des écrivains de ma génération.

Q12- L'image et la photographie sont des éléments importants du récit. Sont-ils à considérer en lien avec la notion de la représentation dans la culture arabe ?

Oui, elles sont plus proches de l'idée de représentation arabe, dans le sens où, chez l'artiste arabe du Moyen-Âge par exemple, la représentation n'était pas basée sur l'analogie mais sur la contiguïté et le parallèle. L'artiste crée un monde parallèle au monde physique parce qu'il ne peut pas imiter l'œuvre divine. Il me semble que l'imitation est un concept étranger à la culture et la pensée musulmane, c'est un concept importé de la culture grecque et occidentale mais il n'explique pas exclusivement la production artistique arabo-musulmane. Dans mon roman, les images occidentales sont des références interprétées à l'orientale si

une représentation spécifiquement arabe de la mort, à moins de penser aux rituels de deuil qui accompagnent cette expérience et qui peuvent effectivement différer d'un peuple à l'autre. Ce n'était pas mon souci dans le roman. Je ne cherche nullement à représenter une culture plutôt qu'une autre, je préfère toucher l'âme humaine où qu'elle soit. Je ne crois pas à l'idée qu'une œuvre locale rejoint l'universel grâce à son authenticité culturelle, je crois plutôt qu'une œuvre d'art, pour remplir la condition artistique élémentaire, doit se libérer des contraintes de la spécificité culturelle. Plus tard, après sa publication, chacun est libre de l'interpréter en fonction des éléments qu'il trouve pertinents à l'analyse, comme par exemple le pays de l'auteur, sa langue, sa culture, son sexe, ses affinités, son éducation, son engagement politique ou littéraire, etc. Dans mon cas précis, je peux facilement me réclamer d'une triple culture, si l'on veut, arabo-égyptienne (à travers la langue et les traditions sociales), française (à travers la littérature et l'art) et mondiale (à travers le cinéma). La menace de mort dans *Lucky Luke* est aussi pertinente pour moi que la tradition des pleureuses pharaoniques, et que l'image de la mort énigmatique dans les films d'horreur américains.

Q11- Dans votre travail de deuil, vous faites référence à la culture occidentale, avec la BD *Lucky Luke* et les films d'horreur. La place de l'élément religieux, cependant, me semble relativement restreinte. S'agit-il tout simplement d'un refus de la mort de la part de l'héroïne ?

Évidemment il y a un refus de la mort subite et inattendue de Doniazade, de la part de la narratrice qui ne se présente pas non plus comme une personne particulièrement religieuse. Il y a aussi une allusion sporadique au penseur

fictionnalisé, a pu créer des ponts avec des gens, des lecteurs, aux quatre coins de la planète, qui font que le mouvement devient encore plus universel. La mort en soi n'a rien de mélodramatique, elle est plutôt une tragédie qu'il sied de vivre dans la retenue et la dignité et qui tôt ou tard finit par nous faire découvrir nos limites.

Q9b- En quoi la mort influence-t-elle le rapport au temps dans l'écriture ?

La mort est une coupe dans le temps vécu. Quand elle est exprimée par écrit, il faut qu'elle exprime cette pause déstabilisante, ce moment de déséquilibre qui nous fait perdre nos repères. La temporalité du récit est donc celle du temps vécu intérieurement, et non pas du temps mesurable, même si le sentiment du temps est un sentiment de pesanteur des fois. C'est peut-être la raison pour laquelle j'ai essayé de brouiller les pistes de la temporalité chronologique et contrôlable dans le récit de la mort de Doniazade, surtout au premier chapitre.

Q10- L'œuvre a eu du succès tant dans le monde arabe qu'en Occident. Peut-on l'attribuer à l'universalité de l'expérience ? Quelle est la dimension culturelle qui peut intervenir dans la lecture ? Dans quelle mesure votre œuvre reflète-t-elle une représentation arabe de la mort ?

Oui, certainement, l'expérience est universelle. Mais il y a aussi le fait que ce livre s'est présenté comme un roman autobiographique d'une femme écrivain arabe, et donc il a eu un succès spécial auprès des lecteurs occidentaux qui cherchent à connaître une autre facette de l'écriture arabe contemporaine, différente de celle de la littérature engagée des écrivains connus. Je ne pense pas qu'il puisse y avoir

Dobrovsky (un récit dont l'auteur/narrateur/personnage partage la même identité et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman, ou bien c'est l'autobiographie avec les moyens du roman). Quel rôle accordez-vous à la fiction dans l'œuvre ?

Je pense que j'ai déjà répondu à cette question!!! J'ajouterai simplement que je ne crois pas à l'autobiographie pure. Toute autobiographie est aussi une fiction sur soi. L'auteur autobiographique est tenté souvent soit d'embellir son image, soit de la dramatiser. Un récit autobiographique n'en demeure pas moins un récit, c'est-à-dire une construction imaginée et imagée de la réalité, une composition historicisée et conditionnellement déterminée par les circonstances qui entourent l'auteur au moment de l'écriture. Doniazade est une tranche de vie en rapport avec un événement personnel ; la part de fiction est importante dans le sens où l'interprétation des sentiments de la mère et de ceux de son mari doit beaucoup à l'imagination. Si ce récit coïncide avec la réalité vécue des personnages, cela n'empêche pas qu'il demeure l'œuvre d'une imagination qui organise, interprète, exagère, oublie et comble les oublis par des mémoires inventées, etc.

**Q9- Comment percevez-vous la mort aujourd'hui ?
Comment la définiriez-vous ?**

La mort de ma fille est la plus grande tragédie de ma vie. Je peux dire aujourd'hui qu'il y a un avant et un après Doniazade. La mort est souvent un événement personnel incontournable, mais l'expérience subite et inattendue de la mort de Doniazade m'a appris ou plutôt m'a confirmé que rien au monde n'est stable, que tout bouge, tout est dans un devenir perpétuel. Ce drame personnel, une fois

représente les choix professionnels que la narratrice ne pouvait pas supporter. Les deux voix disparaissent au moment où le deuil commence à être contourné par la mère et où elle commence à le considérer comme un jeu, le jeu de la mort.

Q7- Le lecteur est confronté dans l'œuvre à une fragmentation du récit, à laquelle s'ajoute le non respect de la linéarité chronologique (même si l'on a parfois l'impression de lire un journal). S'agit-il d'un choix préalable à l'écriture ? Si oui, quels en sont les objectifs ?

Ce choix s'est imposé au moment même de l'écriture, de façon presque spontanée et non de façon consciente. Plus tard, au moment de la réécriture, ce choix esthétique fut maintenu pour des raisons dramatiques. J'aime confondre le lecteur et lui imposer un minimum d'effort intellectuel de reconstitution et de compréhension qui est, je crois, bénéfique pour toute œuvre littéraire. J'ai peur d'écrire un texte accessible dans le sens banal du terme, c'est-à-dire un texte que l'on lit pour l'anecdote et qu'on oublie aussitôt lu. Doniazade peut se résumer à ceci : une mère perd son enfant le jour de sa naissance et décide quelques mois plus tard de faire un autre enfant. Mais le roman déborde de loin ce résumé événementiel. La non linéarité permet une certaine complexité du style et de la composition qui fait que le texte acquiert une profondeur artistique plus intéressante, du moins à mes yeux.

Q8- La plupart des lecteurs ont perçu l'œuvre comme autobiographique. Confirmez-vous cette lecture ? Si l'on confronte l'œuvre aux critères de l'autobiographie, elle est beaucoup plus proche de l'autofiction, dans le sens de

roman. Qu'est ce que l'écriture de cette œuvre vous a apporté en tant qu'écrivaine ?

J'ai surtout exploré la multiplicité des voix dans les 4 premiers chapitres du roman et cela m'avait beaucoup plu, au niveau de l'écriture romanesque, d'autant plus que, parfois, les frontières entre les voix étaient floues. Je me soucie très peu de savoir si oui ou non ce récit est un roman ou pas. L'expérience d'écriture de ce texte et sa réception très favorable m'ont donné plus de confiance dans l'exploration de nouvelles techniques, comme par exemple la multiplicité des voix, la non linéarité chronologique, la reconstitution d'une vie de personnage à partir de la mort, etc.

Q6- Dans votre œuvre, j'ai remarqué la présence des voix d'autrui, ce que j'appelle la fusion des voix ou plutôt la confusion des voix. Pourquoi avoir choisi d'intégrer à votre récit la voix des autres, celle du mari et celle de l'amie intime ? Y a-il une raison particulière ou s'agit-il tout simplement de l'aventure de l'écriture : cerner une autre technique dans cet espace de deuil et d'incommunicabilité ?

En réalité, le mari est l'alter ego de la narratrice, les deux voix se complètent à bien des égards. Sa voix est celle de l'homme d'action qui s'occupe par exemple de l'enterrement de l'enfant, des procédures de l'hôpital, etc. Mais cette voix a une dimension autre : c'est celle de la tristesse camouflée, contenue, inexprimée. De même, l'amie intime se présente comme le revers de la même médaille. Sa voix ressemblerait à celle de la narratrice, qui, dans une situation normale, aurait pu choisir rationnellement de garder son poste. Le mari représente l'action que la narratrice ne pouvait pas accomplir, tandis que l'amie

éditeur m'avait suggéré de finir le texte par la mort de Doniazade, mais je pensais que le choc du lecteur qui perd son personnage dès le début serait plus grand et plus efficace, dramatiquement parlant.

Q4- Dans le contexte arabe, la mort n'est pas systématiquement annoncée d'une façon immédiate aux proches. En quoi ce déni de vérité influence-t-il l'écriture ? Le récit aurait-il changé si la mort de l'enfant avait été immédiatement annoncée ?

Dans le cas de la mère/narratrice, elle était elle-même souffrante, puisqu'elle aurait pu perdre sa propre vie dans la salle d'opération. Le fait de lui cacher la mort de sa fille était en quelque sorte salvateur. Il ne s'agit pas de nier la mort dans le sens traditionnel du terme, comme cela arrive souvent dans le contexte de la culture arabe, mais plutôt de la mettre au service de la vie. Dans le roman, le lecteur sait dès les premières lignes que Doniazade est morte lorsqu'elle rend visite à sa mère dans sa chambre d'hôpital, enveloppée dans son linceul blanc. Mais c'est la mère qui, plus tard, se souvient qu'on lui avait caché le décès de sa fille pendant 3 jours de peur pour sa vie. Cette situation dramatise le rapport avec la mort, d'autant plus que la mère apprendra la vérité par bout, et cela l'aidera à reconstruire les événements. Je dirais que cette petite enquête était pour moi un moyen de construire le drame de la mère qui découvrait petit à petit les circonstances dans lesquelles sa fille était décédée.

Q5- *Doniazade* est votre première œuvre romanesque, après votre recueil de nouvelles *Nahat Motakrir*. S'agit-il d'une expérimentation de l'écriture ? Nous avons noté l'utilisation de certaines techniques sortant du cadre du

qui se cache sous le lit tout le long du récit et qui demeure donc silencieuse mais néanmoins présente. Dans mon roman, le personnage de la fille est présent mais il demeure silencieux et son absence est dramatisée par le fait que la mère crée par la force de son imagination une vie complète à partir de cette absence. Le roman est dédié au visage de ma fille disparue, qui est un signe de présence/absence en soi, puisqu'il indique la permanence d'une image plutôt que la présence physique d'un être vivant.

Q3- Dans quelles conditions s'est déroulée l'écriture ? Y a-t-il des fragments écrits avant l'expérience ou s'agit-il, pour toute l'œuvre, d'une écriture postérieure à l'expérience ? Autrement dit, quel est l'écart temporel entre l'événement et l'écriture ?

J'ai commencé l'écriture 3 jours après l'opération, et cela a duré 6 mois, jusqu'au moment où je me suis sentie capable d'écrire autre chose, c'est-à-dire de raconter d'autres histoires qui n'avaient donc plus rien à voir avec le deuil. J'ai gardé le texte dans mes tiroirs un an et demi ; ensuite, j'ai décidé de le publier. Je pensais à cette époque que son intimisme n'intéresserait pas le lecteur arabe. Je l'ai composé sous forme de fragments, en pensant que j'étais en train d'écrire un recueil de nouvelles. Plus tard, en retravaillant le texte, un an après l'écriture initiale, j'ai réorganisé les fragments dans le but d'en faire un roman. J'ai commencé par la mort du personnage principal afin de créer chez le lecteur le sentiment de la perte dès les premières lignes. Je n'ai pas construit le texte sur un long flash-back pour donner corps à Doniazade, mais je l'ai fait grandir dans l'imaginaire de sa mère. Chronologiquement, le roman avance de la disparition de la fille jusqu'au moment où la mère décide de faire un autre enfant. Mon

APPENDICE ENTREVUE AVEC MAY TELMISSANY

Mon entrevue avec May Telmissany réalisée à
Montréal, Canada.

Q1- Votre œuvre *Doniazade*, bien qu'elle soit sous-titrée roman, comporte nombre d'indices autobiographiques. Pouvez-vous expliquer ce qui a suscité l'écriture de *Doniazade* ?

Doniazade est une autofiction. C'est un roman basé sur un événement autobiographique, la perte d'une enfant le jour de sa naissance. Je considère ce texte une autofiction parce que le récit autobiographique du départ a beaucoup changé pour les besoins de la publication ; plusieurs incidents dans le roman sont parfaitement inventés, comme par exemple la vente de la maison. Je voulais exprimer différentes formes de perte et sortir du deuil initial, celui de la perte de l'enfant, en vivant des deuils successifs, comme la perte d'un ami, d'une maison ou d'un poste. J'ai eu recours à des détails autobiographiques pour semer le doute chez le lecteur quant à la nature générique du texte. En Égypte, les écrivains hésitent souvent devant la forme autofictionnelle et la considèrent comme une forme mineure. Je voulais réhabiliter ce genre et en même temps satisfaire le voyeurisme du lecteur de façon ludique, lui tendre un piège et lui démontrer que l'anecdote ne compte pas autant que la structure un peu déroutante du récit. Pour le lecteur arabe, ce type d'écriture est nouveau et déconcertant.

Q2- Pourquoi ce titre et ce nom ?

Doniazade est le nom de la fille que j'aurais pu avoir, et qui est morte le jour de sa naissance en 1995. C'est le nom de la sœur de Shéhérazade dans les *Mille et Une Nuits*, cette sœur

le témoignage de l'auteure peut être qualifié de thanatographie. Décortiquant le processus du souvenir et affrontant le pouvoir de l'image, May Telmissany révèle la difficulté du travail de deuil. Son écriture métissée⁴¹ et novatrice, faisant intervenir au sein du récit symbolisation et fiction, tout comme le caractère universel de l'expérience vécue expliquent l'excellent accueil que lui ont réservé les critiques. Sabri Hafez dira ainsi de *Doniazade* qu'il s'agit d'un roman qui « traite la mort et la défie en même temps⁴² ». De fait, le récit retrace la victoire de la vie sur la mort, celle d'une narratrice qui, par le biais de l'écriture, sortira de la passivité, du hors-temps de la mort, pour réintégrer le « jeu de la vie ».

⁴¹ Voir notre entrevue avec May Telmissany, en annexe.

⁴² Quatrième de couverture de *Doniazad* (version arabe). Notre traduction.

CONCLUSION

Cette œuvre s'intègre dans la nouvelle tendance de l'écriture autobiographique qui s'oriente vers le soi, un soi auquel les lecteurs peuvent s'identifier, et dont le succès ne repose pas sur la transgression, mais sur le partage d'une expérience universelle. Rappelons l'opinion de Radwa Ashour, pour qui le dévoilement de l'intimité sexuelle « ne constitue pas forcément une audace étant donné qu'on trouve cela dans les films pornographiques³⁹ ». Nous considérons que le courage de May Telmissany réside dans le fait d'affronter les éléments douloureux de son histoire, l'expérience d'une maternité détruite, de la perte d'un enfant lors de l'accouchement. Dans cette perspective autre de la transgression (celle des frontières intimes que se fixe le soi, et non celles déterminées par l'ordre social), l'on pourrait soutenir que cette oeuvre est représentative d'une nouvelle tendance de la littérature égyptienne qui refuse d'aborder la dimension religieuse, les conflits sociaux et politiques, et rompt avec l'héritage de Latifa Al-Zayyat et de ses consœurs (comme Nawal Saadaoui, Fatwa Toukhan, Radwa Ashour). En langue arabe, on a d'ailleurs nommé ce jeune mouvement, qui bénéficie d'un accueil très favorable, « La littérature des jeunes romancières ».

Doniazade a été traduit en plusieurs langues et s'est avéré un succès, tant dans le monde arabe que dans les pays occidentaux. Si l'« on n'apprend pas à mourir⁴⁰ », l'auteure égyptienne nous montre comment on peut réapprendre à vivre. Véritable prise de conscience de l'emprise de la mort,

³⁹ Notre entrevue avec Radwa Ashour, in Gasser Khalifa, « Transgression au féminin de la notion de genre autobiographique dans *L'Amant* de Marguerite de Duras et dans *Perquisition* de Latifa Zayyat », *Thèse de Doctorat*, Uqam, 2005, p.

⁴⁰ Vladimir Jankélévitch, *La mort*, Paris, Flammarion, (1966), rééd. « Champs », 1977, p. 40.

La perte de pouvoir de l'image s'affirme enfin dans le chapitre final, intitulé « Le tournant », dans lequel la narratrice se livre à un bilan du récit et affronte ses peurs. Narrant ses difficultés de couple, elle s'y compare avec un vampire, tout en soulignant son retour à la vie : « je peux donc encore éprouver des sentiments ! Malgré mes crocs et la protubérance osseuse de ma mâchoire » (*D*, p. 64). Elle prolonge la métaphore par la mention d'un film d'horreur américain, rendant ainsi perceptible tant son sentiment de culpabilité que sa capacité à l'affronter :

Autres plans possibles : À son tour, l'épouse plante ses crocs dans le cou de sa fille. Qui n'appelle pas les voisins au secours car le château est coupé du monde. Dans le jardin batifolent des fantômes. [...]

Je suis capable de m'ennuyer. Capable de faire des bêtises avec des amis qui m'offrent de cigarettes aux effets étranges, d'imaginer des films d'horreur sans éprouver de véritable terreur. [...] Capable d'emprisonner mes larmes dans les poches des yeux quand le calendrier me lance au visage le chiffre 15 ou un jour de la semaine nommé lundi, sans préavis. Sans avoir eu le temps de me préparer à recevoir le souvenir, entre les seins, comme un poignard aiguisé. (*D*, p. 65)

L'œuvre s'achève donc sur la réussite du travail de deuil, à laquelle l'écriture n'est pas étrangère. La métaphore du vampire, dont le baiser mortel symbolise la séparation non accomplie d'avec la mère³⁸, illustre on ne peut mieux la capacité de la narratrice d'affronter le principe de réalité.

³⁸ Nous renvoyons à l'étude du mythe en question dans l'ouvrage de Michel Picard, *op. cit.*,

J'écris : Doniazade, faisant appel aux lettres de son nom pour qu'elles me donnent l'oubli. Elle accroche alors au-dessus de ma tête son visage rond et ses yeux baissés. Et commence à tourner dans son orbite auréolée. Les éclipses l'éclairent quelquefois. [...] Elle tourne. Elle tourne, dessinant des frontières entre ce qui l'a précédée et ce qui la suivra.

Ici s'exprime le pouvoir de l'écriture, qui soutient le travail de deuil, particulièrement dans le traitement de l'image, graduellement démystifiée. Citons à titre d'illustration la manière dont la narratrice relativise l'image de Salma, dont Chihabeddine est tombé amoureux :

J'ai passé la moitié de la soirée à chercher le jouet adéquat pour Salma. L'autre moitié à essayer de chasser son joli fantôme de la tête du petit. [...] Sans doute que ses dents sont inégales quand elle sourit. Sans doute que Chihabeddine changera d'avis quand il la verra sourire. Qu'il cessera de la considérer comme la plus jolie fille de la classe. (D, p. 53)

Citons également le processus général de reprise qui marque la troisième grossesse de la narratrice. Cette dernière confronte passé et présent du suivi médical, son ancien médecin et son nouveau médecin. Cela contribue à la dédramatisation du processus, en particulier en ce qui concerne l'échographie, qui n'est plus synonyme de mort mais de vie : « je peux voir un petit point noir collé au creux de la matrice, qui bat avec régularité. Sa taille indique qu'il a environ dix semaines. Le docteur dit : " Tout est parfait. " » (D, p. 61)

La séparation définitive sera formulée de la manière suivante par la narratrice :

Ainsi Doniazade est partie deux fois. Six mois plus tôt, elle l'a décidé de façon tragique. Et depuis quelques jours, après m'avoir dit que j'enfanterai une autre fille qui ne lui ressemblera pas — qui vivra cette fois? — elle est repartie.

À cet égard, il nous semble intéressant de mentionner l'association que fait Picard entre mort et écriture :

Donc, on écrit contre la mort, idée rebattue. Mais de plus écrire exige du sang, implique dans l'inconscient quelque meurtre secret. Sans recourir aux éventuelles singularités biographiques d'écrivains, on rappellera seulement la thèse classique de Marthe Robert faisant du « roman familial » l'origine de tout roman³⁵ : le remplacement de ses parents par de plus intéressants implique leur suppression³⁶.

Il fallait donc que l'image de Doniazade s'estompe, parte, pour que la narratrice réintègre le jeu de la vie. Il fallait que la continuité laisse place à la contiguïté³⁷, que la séparation s'effectue. Ce procédé aboutira dans la conclusion de l'œuvre :

Ceci est une conclusion qui sied à un instant de deuil tardif.

³⁵ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

³⁶ Michel Picard, *op. cit.*, p. 63.

³⁷ Voir les propos de l'auteure en ce qui concerne la contiguïté, dans notre entretien en annexe.

un problème en le niant, et symboliser la séparation, c'est déjà au contraire un peu la maîtriser³¹.

Pour Picard, le travail de deuil « ressemble au sevrage, par exemple. Il ressemble à ce qu'il a fallu faire, plus tôt encore, pour accepter de substituer définitivement la contiguïté à la continuité, [...], de n'être pas, plus, confondu avec sa mère.³² » Il ajoute que la mort « renvoie non à une perte, si douloureuse qu'elle soit, mais à *toutes les pertes* déjà vécues par le Sujet, à la fois concaténées, emboîtées, télescopées³³ » (en italique dans le texte).

Ainsi, l'image de Doniazade joue selon nous un rôle transitionnel, dont la narratrice va devoir s'affranchir pour finaliser ce travail de deuil. Cela s'effectue de manière graduelle : si, lors de son avant-dernière apparition, Doniazade « survole les couloirs et les murs de la maison » (*D*, p. 48), elle va laisser la place au troisième enfant, comme l'illustrent les deux extraits suivants :

Chihabeddine court vers moi. Et derrière lui, telle son ombre, court Doniazade. Et derrière elle, un autre enfant aux traits flous³⁴. (*D*, p. 48)

Et le troisième enfant reprend sa place, et attend.
(*D*, p. 48)

³¹ Michel Picard, *op. cit.*, p. 145.

³² *Ibid.*, p. 146.

³³ *Ibidem.*

³⁴ Relevons ici l'idée de continuité mentionnée plus haut, continuité qui deviendra contiguïté.

ailleurs confrontée, à travers l'histoire d'amour entre son fils et la petite Salma, à la possibilité d'avoir une autre fille :

— Avec quoi les filles aiment jouer, maman?

Une question évidente que je ne me suis jamais posée.

Depuis Doniazade, je n'ai plus pensé que je pourrais avoir une autre fille. Ni que j'achèterais des poupées de chiffon ou d'autres poupées plus coûteuses, en celluloïd imitant la couleur de la peau. (D, p. 51)

Ce dialogue constitue une révélation, réouvrant l'éventail des possibles et ramenant la mère à la réalité de la vie d'autres petites filles, par le biais de Salma. Ce chapitre permet également à l'auteure d'annoncer un processus-clé du travail de deuil, à savoir la démythification de l'image.

3.3 La dédramatisation du pouvoir de l'image et du souvenir

L'image, le souvenir jouent un rôle particulier dans l'œuvre. L'élément visuel, que l'on retrouve dans la photographie de l'ami décédé ou dans la référence à la bande dessinée belge *Lucky Luke*, est le vecteur de la permanence du souvenir ; elle lui confère une vie propre et va jusqu'à s'animer, comme nous l'avons montré précédemment. Or, accomplir le travail de deuil, comme le montre Michel Picard, c'est assumer la séparation, et cela va passer par une distanciation de cette image omniprésente de l'enfant décédé :

En fait il s'agit avant tout d'accepter la frontière définitive nous séparant des *disparus*, quitte à la matérialiser; d'assumer la rupture, la discontinuité. L'autre moins que les autres s'est évanoui dans une altérité absolue, dépourvue de sens. On ne résout jamais

Cette démarcation entre le passé et le présent apparaît également dans la phrase « L'ancienne obsession me reprend » (D, p. 56), alors que la narratrice, entraînée par le désir de procréer, y perçoit, avec lucidité, la volonté de compenser la mort de sa fille : « Un enfant de compensation, qui lira un jour ces mots et qui me haïra. » (D, p. 56) L'évolution du rapport au temps s'exprime finalement lors de la visite du couple chez un nouveau médecin : parlant de son mari, la narratrice déclare : « Son visage était blême, encore marqué par cette histoire » (D, p. 61) Le terme d'histoire indique que la mort de Doniazade appartient désormais véritablement au passé.

La vie familiale reprend enfin ses droits, avec cette décision de concevoir un troisième enfant. Le mari réintègre le récit, non plus comme voix distincte, isolée, exprimée en italique, mais comme partenaire. Cela transparait notamment dans le retour au pronom « nous », celui du couple qui se projette dans une démarche commune : « Nous attendons. Le doute n'est pas encore dissipé. » (D, p. 42) Par la suite, le mari accompagnera la narratrice dans les différentes étapes du suivi médical. Même si le désir d'avoir un troisième enfant semble la préoccupation majeure, la complicité amoureuse sera finalement rétablie.

La réintégration de la narratrice dans le temps de la vie est aussi perceptible dans le chapitre intitulé « Chihabeddine aime Salma », qui retrace un moment d'intimité et de communication profondes entre la narratrice et son fils. Ce passage de l'œuvre est sans conteste le plus marqué par le dialogue, le discours direct. Il traduit l'ancrage dans le présent et la capacité retrouvée de communiquer, de se décentrer au profit de l'autre. La narratrice s'y trouve par

familiale et la vie publique, qui lui permet d'observer, puis de s'immerger, de se projeter dans la vie « réelle », quotidienne, de rejoindre la communauté humaine. Le chapitre intitulé « Fenêtre sur l'attente », dans lequel la narratrice se plaît à décrire, puis à imaginer la vie « derrière ces fenêtres et ces portes closes » (D, p. 45), aboutit à cette déclaration porteuse d'espoir, révélatrice de son désir de réintégrer la société : « Mais bientôt je pourrai éblouir les voisins en étalant sa layette éclatante de blancheur sur les premières rangées des cordes à linge, et je ne fuirai plus Oum Hani sur le balcon tous les lundis matin. » (D, p. 48)

Le rapport au temps exprimé par la narratrice se modifie également. Notons l'exemple suivant : « Lentement, un instant se décolle du passé, je consolide mon cœur, l'étais de planches de bois pour l'empêcher de tomber » (D, p. 43). Il illustre la réinscription dans l'immédiateté, le présent, temps qui prend une importance capitale dans la suite du récit, lorsque la narratrice décrit sa vie quotidienne, dans l'attente de son troisième enfant, puis le suivi médical lors de la grossesse. Il s'accompagne également du futur, porteur de projection. Les retours ponctuels au passé se font surtout au passé composé, signifiant l'aspect fini de l'épreuve vécue. Par ailleurs, se concrétise à ce stade du récit la frontière entre l'avant- et l'après-Doniazade, comme le montre l'extrait suivant :

Avant je disais : pas d'enfant conçu à la faveur de l'obscurité [...].
Cela, c'était il y a longtemps. À présent, je fais des enfants avec un simple calcul. (D, p. 55)

subi son corps féminin dans sa fonction maternelle et la culpabilité qu'elle ressent face à la mort de son enfant. Cela relève d'un processus que décrit bien Michel Picard, dans son analyse du travail de deuil :

Il n'est pas exact que la mort ne se puisse regarder fixement, qu'on ne puisse la voir, et l'avoir, dans les yeux : le bouclier en miroir, l'anamorphose, la métaphore démultipliée le permettent, et leurs images offrent alors la possibilité de maîtriser par côté, dans l'indirect, ce à quoi elle renvoyait, si effrayant que ce fût²⁹.

Ainsi, ce chapitre constitue une articulation, un moment-clé dans le retour à la vie de la narratrice, et s'inscrit dans la perspective énoncée par Picard : « Il faut reconnaître la perte pour la surmonter. Faire intervenir le principe de réalité. L'épreuve de réalité, ludique ou non, réclame l'intervention de la secondarité, du Symbolique, d'une activité de transformation³⁰. » La réintégration de la narratrice dans le « jeu de la vie », après cette confrontation symbolique, emprunte différentes voies : la décision de concevoir un troisième enfant, la rupture de l'isolement et l'affranchissement du pouvoir de l'image, du souvenir.

3.2 La rupture de l'isolement

Suite à ce travail symbolique, la narratrice va pouvoir rompre l'isolement qu'elle s'était imposée. D'un pont de vue spatial, elle s'éloigne de sa chambre-tombeau et réinvestit l'espace ouvert qu'est le balcon, fenêtre sur le monde. Il s'agit d'un espace transitionnel, entre la vie

²⁹ Michel Picard, *op. cit.*, p. 181.

³⁰ *Ibid.*, p. 187.

dessous. Elles garderont pour nous l'écho de nos discussions nocturnes, parlant de maisons anciennes, dont les murs ont pâli. (D, p. 36)

Nous noterons ici l'emploi du futur, qui démontre chez la narratrice une volonté de se projeter dans l'avenir, tout en préservant l'ancrage dans le passé. Toutefois, cette projection ne pourra se réaliser qu'après avoir surmonté l'épreuve que représente la mort de Doniazade, et ce grâce au pouvoir symbolique de l'écriture.

3.1.2 Le jeu de la mort

Il s'agit là du titre d'un chapitre occupant une place centrale dans l'œuvre : il débute en effet à la page 37, le récit s'achevant à la page 67. Ce chapitre est marqué par des écarts narratifs illustrant la distance que prend la narratrice face à l'épreuve qu'elle traverse. Le récit oscille entre le « je » jusqu'alors adopté et un « tu » symbolique, se référant tant à la narratrice qu'au personnage de bande dessinée Lucky Luke. Le chapitre commence par l'association entre le rite « du goudron et des plumes » infligé aux étrangers dans l'Ouest américain, et la situation de la narratrice. Après avoir décrit les affres de cette épreuve initiatique, la narratrice s'attache à montrer un « tu » se relevant du supplice, grandi, devenu adulte et enfin capable d'assumer sa vie. Suivent alors des passages où alternent un « je » introspectif (« Peut-être ai-je vécu en vrai un jeu de la mort similaire ? » D, p. 39) et un « tu » symbolique, celui du héros affrontant l'épreuve et en sortant vainqueur. La fin du chapitre constitue de fait un véritable dialogue entre les deux voix, qui permet à la narratrice d'énoncer la douleur, la peur, mais aussi de s'affirmer comme survivante. L'identification à un personnage masculin mythique, celui du cow-boy, lui offre la possibilité de dépasser l'échec qu'a

Le quatrième chapitre exploite également la multiplicité des voix, sous forme de fragment ou d'intégration du discours direct : on y retrouve celle du mari, ainsi que celle d'autres membres de la famille, tels l'oncle et la belle-mère. Ayant rompu avec son passé personnel, professionnel, la narratrice rompt avec l'histoire familiale. La voix du mari exprime la difficulté de faire ce deuil de la maison de ses grands-parents, de son enfance, et du passé de sa vie familiale marquée par le décès de Doniazade. C'est lui qui en souffre le plus, alors que la narratrice se projette pour sa part dans l'avenir en imaginant une nouvelle maison, qui s'efface sitôt évoquée en lien avec Doniazade, pour se transformer en petit appartement « pour nous trois, moi, mon mari, et Chihabeddine » (D, p. 34).

Dans une certaine mesure, ce chapitre symbolise l'enterrement du passé, par la mention de ce qui est emporté lors du déménagement :

Les caisses des souvenirs de mon mari. Trente ans. Et les miennes, pas plus de cinq. Petites et chaudes comme si elles abritaient la couvée d'une chatte malade qui va bientôt mourir en laissant ses chatons. Petits, chauds et câlins comme les quatre ans de Chihabeddine et les trois mois de Doniazade. (D, p.35)

Ces caisses, qui évoquent l'image du cercueil, seront symboliquement enterrées dans la nouvelle résidence :

Sur le seuil, nos vieilles caisses. Nous ne tarderons à pas à les pousser pour faire place à de nouvelles caisses, qui s'étaleront dans tous les coins de la nouvelle maison, et dont les racines plongeront dans le plafond du voisin du

l'attente, à l'inverse de celui de la narratrice qui célèbre la rupture d'avec son milieu professionnel (et avec son amie) par un geste symbolique marquant la fin d'une période et la projection vers l'avenir :

[J']ai aperçu dans la vitrine une robe aux couleurs chatoyantes. Elle m'a plu. J'ai hésité un moment, essayant de ne pas céder à la tentation. Cependant je suis entrée. Des mois de vaches maigres suivront sans doute ce « premier geste » accompli depuis la mort de Doniazade. Alors, tout de même, la circonstance mérite d'être célébrée. (*D*, p. 31)

Ce chapitre a également le mérite de traiter le thème du souvenir en lien avec l'écriture. La narratrice y inclut un fragment de récit fictionnel sur le thème de la démission écrit quelques mois plus tôt. Avant la mort de Doniazade ? Il y a là de quoi s'interroger. Si oui, l'écriture s'énoncerait comme moyen de prendre prise sur la réalité et donnerait l'occasion de se projeter dans des actions futures difficiles à accomplir. Ce rôle de l'écriture avait été suggéré auparavant, dans le premier chapitre. Confronté aux démarches d'inhumation, le mari y mentionnait le fait que la narratrice avait écrit un texte qui débutait ainsi : « Nous avons acheté une tombe » (*D*, p. 14). Notons en outre que l'auteure laisse dans cette partie des indices en ce qui concerne la structure non chronologique de l'œuvre : Nora imagine la narratrice dans son petit appartement, alors que c'est dans le quatrième chapitre qu'elle quitte la vieille maison pour emménager dans cet appartement. Ce faisant, May Telmissany privilégie la valeur symbolique du récit au détriment du déroulement chronologique.

Ce sont ces thèmes que nous retrouvons dans les troisième et quatrième chapitres, intitulés respectivement « Une robe neuve pour l'occasion » et « C'était une maison dans les champs ». Le troisième retrace l'histoire d'une double rupture : avec le milieu professionnel et avec la meilleure amie, Nora, qui est aussi une collègue de travail. Il présente une structure intéressante, marquée par la division entre la voix de l'auteure et celle de Nora. On assiste ainsi à un récit à deux voix qui traduit le manque de communication entre les deux femmes. La voix de Nora reprend étrangement des thèmes que nous avons relevés dans le récit de la narratrice aux chapitres précédents, comme le sommeil, la solitude, l'attente et l'image du visage. Citons à titre d'illustration l'extrait suivant :

J'étais endormie. J'ai vu dans mes rêves embrouillés le visage de mon amie se recroquevillant dans un coin de la chambre (celle dont j'ai peint les murs en noir et refermé les fenêtres sur ma solitude). J'ai dû parler à haute voix dans mon sommeil car je me suis éveillée au son de sa voix au téléphone. (D, p. 27) (en italique dans le texte)

Cette reprise amène à une confusion des voix, le lecteur peut se demander qui parle. Faire s'exprimer ainsi cette amie peut être considéré comme une tentative de l'auteure d'objectiver le deuil, car le récit de Nora est bien celui du deuil qu'elle doit faire de la narratrice. On pourrait d'ailleurs y voir une fragmentation du soi, ébauchée au chapitre précédent, lorsque la narratrice imaginait les réactions de la femme de son ami décédé. Cela permet de prendre une distance avec la souffrance, en l'analysant. Le récit de Nora se termine sur une note pessimiste, celle de

Me voici écrivant : « mourra ». (D, p. 44)

Notons encore, à l'avant-dernière page de l'œuvre : « Ceci est la fin de l'écriture », suivie quelques lignes plus loin de : « Et je continue à écrire alors que j'ai annoncé la fin de l'écriture ». (D, p. 66)

L'écriture semble donc bien jouer un rôle central dans ce roman, passant d'une écriture du deuil à une écriture de la vie, ou, pour paraphraser Walid Al-Khachab, mari de l'auteure, de « l'ombre de la mort » à « l'image de la vie²⁷ ». Analysons les étapes d'un tel cheminement.

3.1 Reprises et symbolisme : apprivoiser la mort

3.1.1 Variations sur le deuil

Nous venons d'analyser le chapitre intitulé « Le journal du matin » dans lequel la narratrice relate sa confrontation brutale avec la mort d'un ami cher, à qui elle fera une place dans le sanctuaire de sa chambre, aux côtés de Doniazade. Ce chapitre est en fait le début d'une suite de deuils, qui varient tant dans leur forme que dans leur objet. May Telmissany nous a expliqué, lors de notre entretien, avoir modifié le récit autobiographique initial pour répondre aux besoins de la publication :

[P]lusieurs incidents dans le roman sont parfaitement inventés, comme par exemple la vente de la maison. Je voulais exprimer différentes formes de perte et sortir du deuil initial, celui de la perte de l'enfant, en vivant des deuils successifs, comme la perte d'un ami, d'une maison ou d'un poste²⁸ ».

²⁷ Walid Al-Khachab, « Doniazade : Le quotidien, l'ombre et l'image », *Panoramiques*, no 49, Paris, 2000, p. 222.

²⁸ Notre entrevue avec May Telmissany, en annexe.

une écriture métissée. Elle fait notamment appel à l'élément visuel, l'image, la photo, ainsi qu'à la bande dessinée et au cinéma (nous étudierons dans notre troisième partie la portée symbolique de ces éléments).

Considérés dans leur ensemble, les procédés mis en œuvre dans *Doniazade* font de cette autofiction un véritable outil de travail de travail de deuil. L'écriture permet de s'affranchir de l'emprise de la mort, comme l'énonce Michel Picard, dont le propos dépasse cependant le caractère de lieu commun associé à cette affirmation : « L'art, anti-destin, serait la meilleure des assurances contre la mort ».

3. LA RÉINTÉGRATION DANS L'HISTOIRE ET LA TEMPORALITÉ PAR LE BIAIS DE L'ÉCRITURE

La structure en chapitres fragmentés de *Doniazade* montre l'importance pour l'auteure de « continuer à écrire, d'inachever le récit qui s'écrit pour garder vivante l'illusion que la mort n'approche pas, pour nier le déroulement imparable du temps²⁶ ». Maintes fois, le texte semble s'interrompre, annoncer la fin de la narration, comme à la fin du premier chapitre. Le discours méta-littéraire mené par l'auteure souligne ces hésitations : « je fixe le plafond une fraction de seconde et je comprends soudain que je n'écrirai plus sur la mort » (*D*, p.42). L'extrait suivant suggère l'une des raisons d'être de ces interruptions :

J'écris tout sauf la mort.

[...]. Dans un geste de débauche, j'entraîne mon mari vers le lit. Pour engendrer un nouvel enfant qui ne mourra pas.

²⁶ *Ibid.*, p. 21.

particulièrement, outre l'absence de repères temporels, une écriture fragmentaire, non linéaire, dans laquelle le récit s'interrompt (comme dans la narration de l'enquête). L'emploi fréquent de la reprise se doit d'être mentionné dans cette perspective de hors-temps, car « [l]e temps disjoint se donne aussi à lire dans ces remaniements qui "épaississent" la trame du souvenir²² » selon Décarie.

Le choix par May Telmissany d'une écriture auto-fictionnelle s'inscrit également dans cette perspective thanatographique. Tous les récits faisant partie du corpus de Décarie appartiennent en effet à l'auto-fiction, et elle se demande à juste titre « si cette préférence générique n'est pas dictée par la réalité à écrire²³ ». Pour elle, « fictionnaliser son récit revient à cacher, à dissimuler le réel, à appliquer à son écriture un vernis [...] ou un écran pour dire tout en niant une réalité irréductible²⁴ ». La renaissance de Doniazade nous semble tout à fait participer de ce besoin.

Enfin, un dernier procédé semble commun aux auteures étudiées par Isabelle Décarie : le recours à d'autres langages empruntés à différents arts, tels la peinture, la photographie, le cinéma et le théâtre, « autant de discours qu'ils entremêlent à leur prose afin de déplacer, de dénaturer et de brouiller de manière symptomatique ce qui se joue sur la scène de l'écriture, comme si le dire sur la mort devait nécessairement en passer par un langage autre²⁵ ». À l'instar de ces auteurs thanatographes, May Telmissany pratique

²² *Ibid.*, p. 32.

²³ *Ibid.*, p. 15.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibid.*, p. 17.

Isabelle Décarie, de « la tentative de se raconter *dans* le temps de l'écriture *contre* le temps de la mort¹⁷ ». Par le biais de l'écriture, l'autothanatographe manifeste une volonté « d'ajourner la mort, de détourner la fin, de résorber la fuite du temps. C'est dans cet espace indécidable entre la venue à soi de la mort et sa *différence* que logent les enjeux de l'écriture la plus pressante, la plus difficile à tenir et qui exige le prix le plus élevé, l'écriture de soi "au plus près de la mort"¹⁸ ». Différents critères nous amènent à placer *Doniazade* dans cette catégorie de l'autobiographie récemment constituée. Tout d'abord, nous l'avons vu, la narration s'affranchit des repères temporels et s'ancre dans un hors-temps propre à l'écriture de la mort. Isabelle Décarie déclare à cet égard :

Faire le deuil du temps revient à résister au temps lui-même, à ralentir sa fuite qui est synonyme de décès, en tentant de le contenir, de le maîtriser et même de le court-circuiter pour réparer, autant que faire se peut, la douleur du "futur mort"¹⁹.

Elle relève ainsi dans les récits constituant son corpus que « l'atemporalité s'éprouve sur les plans les plus diversifiés²⁰ » dans différents procédés comme « le recours à la digression, l'inscription du temps du présent dans une anamnèse, la rupture d'isotopies dans un même paragraphe²¹ ». Dans *Doniazade*, nous noterons

¹⁷ Isabelle Décarie, « Thanatographies. Écriture de soi et anticipation de la mort chez Hervé Guibert, Marguerite Duras et Marcel Proust », *thèse de Doctorat*, Montréal, Université de Montréal, 2000, p.2

¹⁸ *Ibid.*, p. 3.

¹⁹ *Ibid.*, p. 20.

²⁰ *Ibid.*, p. 23.

²¹ *Ibid.*, p. 22.

donne lieu à une sorte de transmission d'énergie vitale, qui s'effectue surtout par le biais du regard de la narratrice : « je ferme/ j'ouvre les yeux » est à rapprocher de « je ferme/j'ouvre la porte » ; rappelons également l'emploi d'expressions comme « mon regard part à la recherche d'un certain souvenir », « j'aperçois », « je vois », « derrière mes paupières ». C'est par le regard que la narratrice contrôle ce processus ; elle va jusqu'à pouvoir effacer des images. L'évocation s'appuie sur d'autres points d'ancrage fournis par la mémoire du corps, celle de l'ouïe et du toucher (j'entends, je touche). Par la suite, Doniazade surgira au gré de la vie quotidienne, silhouette animée qui grandit et semble douée d'autonomie, comme illustré dans les extraits suivants :

Je m'allonge une demi-heure encore sur le lit et je caresse la place vide à côté de moi. Doniazade serait à présent endormie près de moi, calme et sereine. La bouche rose, souriante, laissant apercevoir une petite dent de lait blanche. Je souris à l'idée de la voir faire ses dents si vite, heureuse parce qu'elle ne me prive pas, de temps en temps, d'un sourire comme celui-là. (*D*, p. 47)
Chihabeddine court vers moi. Et derrière lui, telle son ombre, court Doniazade. (*D*, p. 48)

Mêlant et exploitant dans ce chapitre les motifs de la mort, de l'image et du souvenir, May Telmissany déjoue le cours des événements et fait renaître Doniazade. En ce sens, elle confère à son œuvre une dimension thanatographique, telle que l'a définie Isabelle Décarie dans sa thèse de doctorat intitulée « Thanatographies. Écriture de soi et anticipation de la mort chez Hervé Guibert, Marguerite Duras et Marcel Proust ». La thanatographie relève, selon

physique ébauché par la narratrice avec l'image de Doniazade ; mais cette fois, il ne s'agit pas d'un contact imaginé, mais bien d'un véritable souvenir qui prend vie : « je touche ma joue, l'endroit où il déposa un rapide baiser d'adieu, ce jour-là » (D, p. 25). L'ensemble de la démarche de va-et-vient entre la photo de l'ami décédé et l'image de Doniazade conduit à la tentative de la narratrice de donner vie au souvenir figé et partiel de cette dernière. Elle l'amène à faire œuvre de création en se basant sur la ressemblance qu'elle avait décelée entre elle et sa fille. Elle se sert ainsi de son propre corps et de ses souvenirs d'enfance pour lui donner vie : « J'entends des pieds nus marcher sur les dalles polies. [...] je me retrouve, là, face à moi, toute petite, à peine trois ans. [...] Je m'embrasse, m'étreins, m'appelle « Doniazade » qui me ressemblait. » (D, p. 25) Puis le souvenir prend vie et devient véritablement celui de l'enfant, même s'il est encore placé sous le signe de la fiction :

Le rêve. Aujourd'hui Doniazade a eu trois semaines. [...] J'ouvre la porte et me glisse vers son corps paisible. En des rites d'amour secrets, je la vois imprimer sur mon front un chaud baiser, chaud comme la tombe close. [...] Quand enfin je referme la porte sur elle, je me retrouve cherchant dans les coins de la pièce un nouvel espace. Qui servirait de tombeau à l'homme souriant sur la photo. (D, p.25)

Après avoir littéralement assisté à une seconde naissance de l'enfant, nous revenons au souvenir de l'homme qui a servi d'élément déclencheur au processus de remémoration créateur. Le dialogue qui s'établit entre les deux souvenirs

Cette image brutale du visage de Doniazade suscite chez la narratrice un besoin de communication, d'affection qu'elle ne peut assouvir. Toutefois, une étude des fragments qui composent ce deuxième chapitre révèle un procédé d'écriture qui permettra à l'auteure de combler ce besoin par la fiction. May Telmissany se livre en effet ici à un véritable travail de déconstruction du phénomène du souvenir. C'est l'élément visuel qui en est le soutien. Si le souvenir de l'enfant surgit, c'est par association avec la photo de l'ami décédé apparue au détour d'une page de journal de façon inattendue. Cette photo est l'élément déclencheur de la remémoration, au cours de laquelle elle va s'animer :

[...] tu lis le nom et ton regard part à la recherche d'un certain souvenir, d'une certaine image qui ressemble à cette photo souriante où s'animent les muscles du visage pour dire : j'étais vivant. (D, p. 22)

Peu après, dans un mouvement de reprise, c'est l'image de Doniazade qui surgit à son tour, mais hélas sans pouvoir prendre vie. Retour ensuite au visage de l'homme décédé, dont la silhouette va se dessiner, après une description détaillée de ses traits : « La poitrine s'y déroule, puis la taille, puis les jambes. À la fin de la page, la silhouette est complète...Mais la photo reste figée comme un bas-relief pharaonique, tendue vers le mouvement, fixe dans la mémoire. » (D, p. 23). Il faudra que la narratrice poursuive son effort de remémoration pour que la silhouette à son tour s'anime, et ce à travers le symbole des histoires : « Il y a à peine quelques jours, il m'a croisée dans un couloir et m'a conté une brève histoire » (D, p. 24), une histoire dont il est le héros, comme la transcription de la narratrice nous l'apprend par la suite. Plus tard, il y a reprise du contact

Même si la vie de Doniazade a été énoncée comme finie, le fait que la mère se retire dans un espace symbolique de mort est propice à l'émergence de la fiction, à la rencontre avec le souvenir « vivant » de sa fille.

2.4 Souvenir et fiction, éléments clés de la re-naissance de Doniazade

Confrontée au rapport médical mentionnant la cause de la mort, la narratrice avait avoué son espoir de faire revivre le souvenir de Doniazade en se basant sur le jour de vie qu'elle aurait vécu, « pour le multiplier dans la mémoire ». Malgré l'anéantissement de cet espoir, elle tente de faire revivre l'enfant avec le peu qu'elle a, en évoquant l'image incomplète de l'échographie par exemple, ou celle des adieux. Le souvenir fragmenté se manifeste ainsi dans ce « visage bleu. Qu [elle voit] tous les matins sur la page du ciel, et dans la houle de [ses] draps quand tombe la nuit ». (*D*, p. 20) Initialement, il y a de sa part un véritable effort de remémoration, mais le souvenir semble bientôt échapper à son contrôle et surgir indépendamment de sa volonté. Il apparaît subitement alors qu'elle consulte la rubrique des décès dans les journaux du matin, tout comme la photo de son ami décédé :

[...] cela m'est arrivé. Sur une photographie avec un sourire, sous les lettres du nom de famille dans son entier, entre les lignes du long texte nécrologique, le visage de Doniazade, mêlé de sang amniotique et du bleu de la mort soudaine, m'est apparu. Deux minutes, j'ai caressé ce visage superposé à celui de la photo puis j'ai replié le journal. Et j'ai décidé de ne pas verser de larmes en cette circonstance. (*D*, p. 23)

nous pensons que cela participe de la mort mise en évidence dans la section précédente, car les deux amies sont très proches et l'on remarque une confusion des voix entre les différents fragments qui transcrivent leurs sentiments respectifs. la narratrice s'isole aussi des autres membres de la famille. Confrontée à l'irruption de sa mère dans sa chambre, elle formule le souhait d'être seule : « Tout ce monde peut-il s'en aller à présent ? » (*D*, p. 34) Par ailleurs, ce sont le silence et l'incompréhension qui dominent dans les relations avec le mari, dont la voix disparaît graduellement du récit. La présence du fils n'est mentionnée que ponctuellement.

Quand la narratrice s'isole, c'est le plus souvent dans sa chambre, qu'elle désigne comme « ma chambre d'ombre » (*D*, p. 46), dont la description s'apparente à celle d'un tombeau : y règnent le silence et l'obscurité. De plus, au gré du récit, cette chambre devient pour la mère, par le biais de la fiction, un sanctuaire où elle se retire pour honorer les morts, tout d'abord Doniazade, puis son ami décédé :

J'allume [pour Doniazade] une bougie que je porte jusqu'à son tombeau, tranquille, dans un coin de la chambre [...]. Quand je referme la porte sur elle, je me retrouve cherchant dans les coins de la pièce un nouvel espace. Qui servirait de tombeau à l'homme souriant sur la photo. Je me mets à construire un mastaba comme celui des pharaons, une tombe pyramidale à trois degrés. Je cherche à me souvenir des dimensions du corps qui sera bientôt inhumé à l'intérieur [...]. Et une nouvelle tombe dans ma chambre. (*D*, p. 25-26)

toute petite, à peine trois ans. Menue, souriante comme le soleil. Je m'embrasse, m'étreins, m'appelle « Doniazade » — qui me ressemblait. (*D*, p. 25)

L'építaphe qui clôt le premier chapitre de l'œuvre n'est pas seulement celle de Doniazade, mais aussi celle de la narratrice : « Un jour Doniazade fut. Même si, depuis, elle n'a rien été de plus que ces quelques lignes. À présent mes seins pendent inutiles. Et je me devêts en tournant le dos au miroir » (*D*, p. 21). Le traitement de certains thèmes confirme le partage de l'espace de la mort par l'enfant et la mère.

2.3 L'immersion dans le hors-temps de la mort et la solitude de la tombe

La vie de la mère revenue au foyer va se dérouler dorénavant dans un espace qui rappelle à bien des égards celui de la tombe. L'on constate tout d'abord l'effacement graduel des marques temporelles qui caractérisaient l'enquête, telles l'introduction des fragments par la mention précise des jours, voire des dates, et ce au profit de l'indétermination : « par un matin ensoleillé », « Presque midi », « Soir d'un autre lundi. La ronde habituelle des jours ». Le seul repère qui persiste est celui de l'écart temporel avec la mort de l'enfant, qui signale l'inscription dans un autre espace-temps : « Je compte des jours qui n'ont pas de dates » (*D*, p. 19).

Dans la même perspective, nous relevons également la tendance de la narratrice à s'isoler des personnes extérieures à la famille : « Nous nous sommes mis d'accord pour ne recevoir personne à la maison » (*D*, p. 19). Même si l'amie intime de la narratrice, Nora, tente d'établir la communication, elle sera finalement rejetée. À ce propos,

sentiment de la mort de soi, que l'on retrouvera à maintes reprises dans la suite du récit : « Elle est sortie de ma tombe vers la sienne, ne me laissant d'autres souvenirs qu'un visage bleu » (*D*, p. 20) ; « Je n'ai pas retrouvé ce moi que je croyais connaître » (*D*, p. 21) Signalons également la reprise du mot « tombeau » lorsque la narratrice mentionne sa future rupture avec son amie Nora : « Nora ma jeune amie que j'aime et qui n'est pas encore entrée dans un tombeau secret au fond de mon cœur. » (*D*, p. 27) Ce sentiment de mort se manifeste particulièrement dans la description que fait la narratrice de son corps, image qui avait été évoquée par le mari au début de l'œuvre : « Mon corps est revenu à son état premier. Tout est revenu au point zéro » (*D*, p. 21). Plus loin dans le récit, le lecteur est confronté de manière explicite à cet état morbide :

Tes cheveux tombent par touffes dans le calme des jours qui suivent. Tu passes la nuit les yeux ouverts sur l'insomnie. Tu te ronges les ongles en lisant le journal du matin. Tu perds l'appétit et peut-être avec lui quelques kilos en trop. Pour la première fois de ta vie, tu ne quittes plus tes lunettes [...]. Tu sens tes jambes faiblir, alors tu les relèves sur un coussin durant la nuit. Le sang cogne dans ta tête quand tu bondis de ton cauchemar habituel. Tu titubes vers la salle de bain et tu vomis le repas, les pilules et l'envie de vivre. (*D*, p. 39)

Enfin, la mort de l'enfant et la mort symbolique de la narratrice se rejoignent dans un phénomène de confusion des identités que l'on perçoit dans l'extrait suivant :

J'entends des pieds nus marcher sur les dalles polies. Leur frottement lisse émet un son qui m'enveloppe. Quand j'ouvre les yeux je me retrouve, là, face à moi,

dans la chambre voisine, une joie manifeste. Le silence règne dans notre chambre. [...] Dans le vide, une image nébuleuse se dessine, celle de Doniazade, que je n'avais pas encore vue » (*D*, p. 15). Le réseau lexical de la perte se décline particulièrement dans l'emploi des mots « vide », « absence », « oubli » et « manque ». Mentionnons à titre d'illustration :

Quatre ans plus tôt, je tenais sur mon corps mon premier enfant [...]. Une joie enfantine m'avait envahie parce qu'un nouveau-né se tenait entre mes bras. Vides à présent. Me tord la douleur de l'utérus contracté, de la plaie vive, du vide. (*D*, p. 17)

Je ravive dans ma mémoire le souvenir des premières douleurs. [...] Ne demeure en moi que cette envie de refaire le monde selon la loi de l'absence. (*D*, p. 21)

J'ai senti si souvent que nous étions quatre personnes dans la famille! Je n'en retrouve plus que trois. Pendant neuf mois j'ai préparé l'arrivée de cet être, le quatrième, qui grandissait en moi dans ses détails quotidiens. Aujourd'hui il me manque. (*D*, p. 21)

Ces mots sont le plus souvent associés à la souffrance : « Dès qu'un nouveau fil de douleur s'y coule, le creux se comble et devient plus sauvage. » (*D*, p. 23) À cela s'ajoute un fort sentiment de culpabilité lorsque la mère apprend que l'enfant est morte avant la naissance : « J'ai pleuré comme jamais. Elle n'a donc pas vécu hors de cet utérus-tombe. Tous ont menti. Et je les ai crus espérant pour elle un jour de vie. Pour le multiplier dans la mémoire » (*D*, p. 19). L'expression « utérus-tombe » traduit chez la narratrice le

Ce qu'il faut toutefois relever comme particulièrement significatif, c'est la position de maîtrise que le *topos* implique, tant sur le plan des acteurs que sur celui de la rhétorique édifiante. C'est également l'importance accordée à l'agonie comme moments de relations privilégiées entre le mourant et sa parentèle réunie à son chevet¹⁶.

L'absence du *topos* de l'agonie dans *Doniazade* entraîne ainsi des conséquences sur la narration. L'omission des deux aspects cités en début de l'œuvre permet en effet à l'auteur de focaliser le récit sur les sentiments de perte, d'absence, de vide, démarche qui aboutit à la révélation de la mort symbolique de la narratrice.

2.2 Du sentiment de perte à la mort de soi

Le sentiment de perte s'exprime dès le début de l'enquête menée par la narratrice pour retracer les circonstances de la mort de l'enfant. Il en est même présenté comme la source, car mis en contraste avec la vie qui habitait le corps de la mère pendant la grossesse :

Lorsque mes bras enlaçaient mon mari au bout de la nuit, l'enfant gigotait dans mon ventre et le cognait. Il riait. L'écho de son rire à présent me remplit. Je sens la matrice vide battre au rythme d'une respiration qui n'emplit pas mes narines de son odeur parfumée. (*D*, p. 13)

La mention des images de l'échographie, révélant uniquement « une grosse tête. Et l'os de la cuisse » s'inscrit dans la même perspective, tout comme celle des réactions d'une famille comblée, à l'hôpital : « Beaucoup de rires

¹⁶ Michel Picard, *op. cit.*, p. 50-51.

intéresse. [...] En revanche, le *topos* de l'agonie [...] va se révéler beaucoup plus fructueux — outre qu'il est l'un des meilleurs et des plus anciens moyens pour résoudre en apparence la difficulté narrative : le foie de Prométhée repousse constamment, sa mort peut durer longtemps.

En fait, la plupart des romans ayant ouvertement la mort pour sujet, ne pouvant que tricher, sont construits sur une agonie¹⁴.

L'occultation de l'agonie dans Doniazade s'inscrit dans une démarche d'écriture fictionnelle novatrice que l'auteure égyptienne dépeint ainsi :

J'ai commencé par la mort du personnage principal afin de créer chez le lecteur le sentiment de la perte dès les premières lignes. Je n'ai pas construit le texte sur un long flash-back pour donner corps à Doniazade, mais je l'ai fait grandir dans l'imaginaire de sa mère. Chronologiquement, le roman avance de la disparition de la fille jusqu'au moment où la mère décide de faire un autre enfant. Mon éditeur m'avait suggéré de finir le texte par la mort de Doniazade, mais je pensais que le choc du lecteur qui perd son personnage dès le début serait plus grand et plus efficace, dramatiquement parlant¹⁵.

Par ailleurs, selon Picard, le *topos* de l'agonie est susceptible d'être étiré à l'envie et permet un contrôle sur le phénomène ultime :

¹⁴ Michel Picard, *op. cit.*, p. 49-50.

¹⁵ Notre entretien avec l'auteure, en annexe.

qu'un texte relève de l'autofiction, il faut : « une allégation de fiction, marquée en général par le sous-titre roman, [...] et une unicité de nom propre entre l'auteur, le narrateur et le protagoniste¹³ », éléments que l'on relève dans *Doniazade*.

L'adoption par May Telmissany d'une écriture autofictionnelle dans *Doniazade* autorise une transcription originale de l'expérience de la mort, dans la mesure où cela permet à l'auteure de dire la mort de l'autre, mais aussi la mort de soi, perspective non-envisageable dans le cadre de l'autobiographie traditionnelle.

2. DE LA MORT DE L'AUTRE A LA MORT DE SOI : UN RÉCIT THANATOGRAPHIQUE

2.1. Une écriture de la mort originale

L'énonciation de la mort de l'un des personnages principaux au commencement de l'œuvre constitue une approche relativement classique, en regard du traitement du thème dans la littérature occidentale. Ce qui distingue toutefois l'œuvre de May Telmissany est l'occultation de l'agonie, moment clé de la confrontation avec la mort. Michel Picard, dans son essai « La littérature et la mort », montre que, confrontés à l'impossibilité de dire l'indicible, les écrivains se concentrent en effet généralement sur le temps de l'agonie:

Que la mort se situe à la fin, au milieu ou au début, subterfuges pour biaiser avec l'impossibilité de raconter le moment irracontable, ou même qu'on tente de la regarder en face, voire au fond des yeux, tout cela demeure périphérique par rapport au sujet qui nous

¹³ Jacques Lecarme, « L'autofiction : un mauvais genre? », in *Autobiographie & cie, loc. cit.*, p. 237.

manifeste de l'événement. Notons aussi que les adieux sont interrompus : « J'ai voulu la prendre dans mes bras. Ils ont refusé et l'ont emportée sans que je m'en rende véritablement compte » (D, p. 16). La mère, qui d'ailleurs ne pourra assister à l'enterrement, n'a donc pu, d'une part, être témoin de la mort de son enfant, ni, d'autre part, participer à un rituel de départ, d'adieux, qui aurait confirmé la mort.

Ce choix fait par l'auteure de mener deux récits contrastés, inscrits dans deux temporalités différentes, met en évidence la faille par laquelle s'introduit la fiction, à savoir l'ignorance des causes de la mort par la narratrice et l'absence de confrontation avec ses aspects tangibles (démarches diverses). Non vécu dans son entier, le passé peut faire l'objet d'une réécriture, d'une démarche de re-création. *Doniazade*, mêlant éléments autobiographiques et procédés romanesques, est de fait une auto-fiction, comme l'a déclaré May Telmissany en entretien¹¹. Théorisé par Serge Doubrovsky¹², ce genre post-moderne constitue une transgression avérée du pacte de lecture autobiographique défini par Lejeune car la narration autofictionnelle obéit à un traitement romanesque en démontant la linéarité d'un processus autobiographique traditionnel et en empruntant plusieurs techniques romanesques (analepse, prolepse, monologue intérieur, etc.). Jacques Lecarme a tenté d'éclaircir la contradiction du « pacte autofictionnel » à travers le contrat de lecture qui le caractérise. Il précise ainsi deux critères génériques par lesquels se distingue l'autofiction de la fiction « pure et simple ». Selon lui, pour

¹¹ Notre entretien avec l'auteure, en annexe.

¹² Voir Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

couleur blanche qui fait ainsi le lien avec l'incipit de l'œuvre, ainsi que le réemploi du mot « linceul ». Celui-ci fera également l'objet d'une synecdoque, notamment dans la narration par le père de la cérémonie d'enterrement : « L'une d'elles a apporté le petit linceul » (D, p. 10) ; « je ne l'ai pas laissé étreindre le petit linceul » (D, p. 17) ; « Le linceul a effectué sa descente solitaire » (D, p. 17). Le titre du chapitre « Une corbeille de roses » est également une synecdoque pour désigner le corps de l'enfant mort : introduite dans le récit des préliminaires de l'inhumation (« Dans une corbeille de roses que j'avais achetée chez le fleuriste, nous avons déposé le linceul et je l'ai recouvert de roses. On aurait dit un petit jardin qui soudain vient d'éclore », D, p. 10), on retrouve cette expression dans la narration de ce que le père appelle « notre mission », à savoir la mise en terre du petit corps :

Sur le chemin du cimetière, la voiture de son frère aîné nous a emportés doucement. Je m'étais installé près du chauffeur, alors que la corbeille de roses était à l'arrière, près de ma mère. Un petit cortège qui ne comptait que nous. [...] Et j'ai abandonné la corbeille aux gamins qui se trouvaient là. (D, p. 17) (en italique dans le texte)

Le retour de l'expression « corbeille de roses » à une signification littérale dans la dernière phrase, associé au verbe « abandonner », traduit chez le père des adieux aboutis ; la perte de l'enfant est comprise et assumée, Doniazade appartient désormais au passé. Il en va tout autrement pour la narratrice, dont le deuxième récit des adieux, introspectif, se termine sur l'affirmation suivante au discours direct : « Je vais bien » (D, p. 16). Il y a là déni

l'enfant, oscillant entre deux représentations : celle de personnage vivant et celle d'un corps portant les marques de la mort, déjà destiné au tombeau. Le corps de l'enfant est présenté de façon découpée, morcelée : « De la ouate stérile émerge son visage [...]. Vers le visage arrondi tirant vers le bleu pâle, je tourne mon regard. Les yeux sont bridés, le nez tout petit, la bouche en triangle, d'un bleu violent » (D, p. 9). L'anaphore de l'article défini, là où l'on aurait attendu le possessif, contribue à la dépersonnalisation. On retrouve le même procédé plus loin, et l'attention de la narratrice semble se focaliser sur le visage de l'enfant mort, sans doute parce que son corps, recouvert de gaze, est entièrement soustrait au regard. Cette vision ultime de l'enfant sera déclinée tout au long du récit. À l'issue du processus de deuil, la mère avouera ainsi :

Les images de Doniazade se sont effacées de la mémoire. Ne demeurent que deux couleurs : le bleu de son visage et le blanc de son linceul. Et bientôt il ne restera plus qu'un pâle dégradé de bleu, la bouche en triangle et les yeux aux paupières baissées, semblables à bien d'autres. (D, p. 54)

La métonymie employée par la narratrice traduit son refus inconscient d'associer l'image de ce cadavre à celle de sa fille : « Je ne peux pas dire son nom. Il n'évoque rien par rapport à ce corps chétif en partance, à ce parfum qui emplit encore la chambre. » (D, p. 10)

L'usage de la synecdoque pour introduire la reprise des adieux à Doniazade participe de ce même besoin de distanciation : « Un peu plus tard trois infirmières sont arrivées avec un petit colis blanc » (D, p. 16). C'est la

de communiquer, de partager la douleur en de telles circonstances : la mère, notamment, semble incapable d'établir le contact avec son mari et d'exprimer sa souffrance ; elle paraît également insensible aux marques de sympathies formulées par l'entourage et le personnel de l'hôpital : « Tant de mots de consolation dépourvus de sens » (*D*, p. 9). La perception de la mort se fait plurielle : réelle, administrative et collective pour le père, pressentie, inexploquée et solitaire pour la mère.

Cette stratégie d'écriture permet aussi de poser la découverte de la mort comme moment de rupture, autour duquel va s'articuler le récit. Il y a en effet reprise de ce moment de découverte, qui sera aussi moment des adieux.

1.2.3 La reprise comme transition vers la fiction

Barbara Havercroft, s'inspirant des théories de Kierkegaard, définit ainsi la reprise :

Tandis que le ressouvenir s'oriente entièrement vers le passé afin de retrouver ce qui a été, la reprise vise également à retrouver le passé, mais sous une forme nouvelle et différente qui se rend vers l'avenir. Catégorie paradoxale, la reprise réaffirme simultanément « la similarité et la discontinuité » et réunit en elle le même et l'autre¹⁰.

Cette définition de la reprise nous semble s'appliquer à cette scène qui décrit la première rencontre et les derniers adieux d'une mère et de sa fille mort-née. Le premier récit de l'événement, en incipit, insiste sur la description de

¹⁰ Barbara Havercroft, « L'autobiographie comme reprise : l'exemple d'Enfance de Sarraute », *Tangence*, no 42 (décembre 1993), p. 133.

Le récit du père est donc celui qui transcrit la réalité de la mort dans ses dimensions les plus triviales : il revient en effet au mari de s'occuper des différentes formalités administratives ainsi que de l'inhumation. Il est aussi celui qui prend la responsabilité de dissimuler la mort de l'enfant à la mère, en ayant recours au mensonge pour lui éviter de s'en sentir responsable :

Je ruminais tous - ces détails que je divulguerai graduellement à ma femme sur l'état de l'enfant, qui reposait depuis hier dans la morgue de l'hôpital. J'ai dit : « Ce soir je lui annoncerai qu'elle est morte dans la couveuse par manque d'oxygène. — Il vaut mieux attendre demain », répond le médecin. (D, p. 14)
(en italique dans le texte)

En plus d'un effet de retardement qui dramatise le récit, l'auteure crée par l'intermédiaire du père une attente chez le lecteur : quand va-t-il annoncer la mort de Doniazade? Comment la mère va-t-elle réagir? Par ailleurs, la voix du père ancre l'œuvre dans une double temporalité : contrairement au récit de la narratrice, rétrospectif, il s'agit là d'un véritable journal, écrit au « je », dans lequel abondent les marques temporelles, et qui s'oriente vers le futur pour obéir à la nécessaire planification des démarches. Notons toutefois que les notes du père sont présentées par l'auteure de façon interrompue : le récit des préliminaires de l'enterrement par le père précède immédiatement l'enquête menée par la mère. Il est mis en suspens pour un temps, accompagnant la démarche rétrospective de la narratrice, et reprend son cours après la redite du moment des adieux. Enfin, May Telmissany met ainsi en évidence la difficulté

de son mari et divers documents médicaux qui l'inciteront à entreprendre cette enquête sujet, du premier fragment de l'œuvre.

L'on serait en droit de s'interroger sur cette enquête rétrospective : le lecteur, en effet, sait depuis l'incipit que l'enfant est décédée. Mais cette démarche répond à plusieurs objectifs : d'une part, elle permet un récit introspectif, propre à exprimer les interrogations, les doutes et la douleur de la narratrice ; d'autre part, c'est une tentative de dire l'inénarrable, à savoir le moment et les causes de la mort de Doniazade. Il y là une faille, un mystère que la narratrice doit résoudre pour pouvoir accepter la mort. Apparaît également la volonté de s'affranchir d'un sentiment diffus de culpabilité, perceptible dans l'affirmation suivante : « Reste mon attente de celle qui est venue, malgré tout. Et dont mon ventre n'a jamais été la tombe » (*D*, p. 16).

1.2.2 Un récit à deux voix

Le récit introspectif de la narratrice se présente comme le pendant de la voix du père, que l'auteure intègre à la narration, tout en l'en dissociant, par le biais de fragments en italique, et ce dès le début de l'œuvre. Le récit du père complète celui de la mère, en offrant un point de vue factuel. May Telmissany confirme cet effet de contraste :

En réalité, le mari est l'alter ego de la narratrice, les deux voix se complètent à bien des égards. Sa voix est celle de l'homme d'action qui s'occupe par exemple de l'enterrement de l'enfant, des procédures de l'hôpital, etc. Mais cette voix a une dimension autre : c'est celle de la tristesse camouflée, contenue, inexprimée⁹.

⁹ Notre entretien avec May Telmissany, en annexe.

15) ; « Je souris, confiante en mes illusions » (*D*, p. 15). Dans l'entretien qu'elle nous a accordé, May Telmissany avoue avoir exploité à des fins dramatiques le secret de la mort de sa fille : « Je dirais que cette petite enquête était pour moi un moyen de construire le drame de la mère qui découvrait petit à petit les circonstances dans lesquelles sa fille était décédée⁸ ».

Cette enquête se présente sous la forme d'un journal : les marques temporelles abondent et inscrivent le récit dans une linéarité chronologique au sein du fragment, à partir de l'entrée à l'hôpital jusqu'au retour au foyer familial. L'auteure retrace les différentes étapes qui mènent à sa découverte de la mort de l'enfant, pour répondre à la question : « Ma fille est-elle vraiment née ? » (*D*, p. 19) Nous retiendrons qu'elle présente l'expérience de l'accouchement et des relevailles en tant que personne qui subit : elle n'a pas connaissance de ce qui se passe et ne maîtrise en rien le cours des choses. Divers exemples illustrent cette impuissance : « C'est la dixième fois que le médecin écoute les battements du cœur. Quelque chose ne va pas bien, malgré tous mes efforts, je le sais. » (*D*, p. 11) ; « On me déplace d'un lit à l'autre et enfin sur la table d'opération. [...] Tout est nébuleux à présent. » (*D*, p. 12) ; « On ne m'a pas permis de la voir respirer. » (*D*, p. 13) Le reste du séjour qui suit l'accouchement se déroule sous le signe du sommeil et de l'illusion ; « Une journée magnifique. Personne ne peut mourir par un jour pareil ! » (*D*, p. 15) déclare ainsi la narratrice le dernier jour de son passage à l'hôpital où elle apprendra la mort de l'enfant. Plus tard, revenue au foyer familial, elle découvre les notes

⁸ Notre entretien avec May Telmissany, en annexe.

L'auteure annonce ainsi une narration oscillant entre fiction et réalité, par le bais d'un événement qui ne peut être perçu par le lecteur que comme ayant été véritablement vécu, étant donné l'horreur de la situation : « Cette mort était tellement irréparable qu'elle m'a durcie [...] Elle m'a désenchantée⁷.

En dépit du sous-titre « roman », la véracité des faits principaux, la dimension autobiographique de l'expérience s'affirme dans une langue dépouillée qui traduit la prise de distance nécessaire à la narratrice face au traumatisme.

1.2 La confrontation avec une réalité inacceptable/inconcevable

1.2.1 Une enquête douloureuse

L'univers hospitalier, aseptisé, tel que le décrit May Telmissany, occupe la majeure partie du premier fragment intitulé « Une corbeille de roses ». En effet, cette première partie de l'œuvre est consacrée à l'élucidation du mystère de la mort énoncée dans l'incipit. Pour des raisons médicales, les médecins et la famille de la narratrice ont retardé l'annonce de la mort de l'enfant. Croyant protéger la mère, son entourage lui a ainsi graduellement fait part du prétendu mauvais état de santé de l'enfant, d'abord atteinte d'une jaunisse, puis ayant manqué d'oxygène, risquant ensuite d'être attardée si elle ne mourrait pas, puis peut-être morte. La narratrice retrace dans un mouvement rétrospectif l'attente de voir l'enfant. Même si la narration se fait au présent, de nombreux indices trahissent le retour en arrière : « malgré la tristesse silencieuse des autres, dont je comprends maintenant la raison » (D, p. 14) ; « J'ai su plus tard que c'était pour faire cesser la montée du lait. » (D, p.

⁷ Notre entretien avec May Telmissany, en annexe.

et un être qui » ailleurs, malgré tout, [...] vivait ». La problématique de l'œuvre s'énonce dans cette tension entre la mort et la vie, qui se présente comme une expérience personnelle racontée au « je », le « je » de la mère qui ne peut concevoir ni accepter la mort de son enfant. May Telmissany l'a confirmé dans l'entrevue qu'elle nous a accordé : « C'est un roman basé sur un événement autobiographique, la perte d'une enfant le jour de sa naissance⁴ ». En ce qui concerne l'écart temporel séparant l'écriture de l'événement, elle déclare : « J'ai commencé l'écriture 3 jours après l'opération, et cela a duré 6 mois, jusqu'au moment où je me suis sentie capable d'écrire autre chose, c'est-à-dire de raconter d'autres histoires qui n'avaient donc plus rien à voir avec le deuil.⁵ » Les éléments de la description, sobre, clinique, factuelle, viennent accentuer la dimension du vécu, qu'il s'agisse des éléments qui situent la narration, tels le numéro de la chambre, la mention des infirmières et la présence du mari, ou la description du corps. Notons également que, dans sa version arabe, l'œuvre est dédiée « au visage de Doniazade et au sourire de Chihabeddine⁶ ». Enfin, le lien affectif entre ce corps immobilisé dans son linceul et la mère est affirmé, bien que l'enfant n'ait pas vécu :

Il y a quelques jours à peine, elle s'élançait hors de mes entrailles, vers un monde qui n'avait pas fini de s'apprêter pour l'accueillir.

Je dis seulement : « Elle me ressemblait ». (D, p. 9)

⁴ Notre entretien avec May Telmissany, en annexe.

⁵ Notre entretien avec May Telmissany, en annexe.

⁶ Notre traduction. Les deux prénoms cités sont ceux des enfants de l'auteure.