



HAL
open science

L'île comme projection de la dynamique psychique dans À bord de l'incertaine de Jean Mariotti

Elsa Negri

► **To cite this version:**

Elsa Negri. L'île comme projection de la dynamique psychique dans À bord de l'incertaine de Jean Mariotti. Philosophie. 2021. dumas-03379954

HAL Id: dumas-03379954

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03379954>

Submitted on 15 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

NEGRI Elsa

22011771

UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY

MONTPELLIER III

Département de Psychanalyse

UFR 1

MASTER 1 DE PSYCHANALYSE

Dirigé par Anne BOURGAIN

**L'île comme projection de la dynamique psychique
dans *À Bord de l'Incertaine* de Jean Mariotti**

Année scolaire 2020-2021

Introduction

« De même qu'Œdipe a besoin de Tirésias, le sujet a besoin d'une lecture, d'une interprétation de lui-même : d'une *analyse*, selon le terme désormais consacré. Sinon à la place de ce qu'il pense être lui-même pourrait bien apparaître *un autre*, innommable. »

C'est ce qu'affirme Jacques Lacan le 20 février 1963 dans son séminaire X intitulé *L'Angoisse*, et c'est au cours de cette même séance qu'il qualifiera, avec Barbara Low dont il rend compte d'un article, l'analysant d' « auteur de quelque excellence ». C'est qu'en effet, le célèbre théoricien de la psychanalyse considère que notre vie psychique n'est que rarement en contact avec la réalité—qui crée alors le phénomène de l'angoisse—qui nous est médiatisée par le principe de la représentation. Il parle de « scène »¹ que nous projetons et qui est notre vision du monde « dans l'Autre », qui peut être la littérature.² C'est ainsi que Lacan, à la suite de Freud, accorde à la littérature de fiction toute sa puissance et son intérêt. Ce dernier a en effet toujours donné beaucoup d'importance à la littérature comme objet d'étude, en cela qu'elle est l'émanation d'une intériorité, plus stable et facile à étudier que le rêve mais tout aussi éloquente. Notamment dans « la Création littéraire et le rêve éveillé », Freud établit un parallèle entre ces deux activités psychiques qu'il considère alors comme proches du phénomène de sublimation. Il s'agirait donc d'une façon de reconstruire la réalité pour lui donner une représentation qui soit acceptable psychiquement et socialement. Mais cet article n'est pas le seul qui montre que la littérature a été une fondation certaine des recherches freudiennes : on retrouve des considérations sur les œuvres littéraires en particulier dans l'*Inquiétante Étrangeté*, publié en 1919 et qui s'appuie majoritairement sur des œuvres littéraires de fiction, notamment les contes d'Hoffmann. Et en 1962 Lacan lui donnera raison dans cette démarche : « Ce n'est pas pour rien que FREUD insiste sur la dimension essentielle que donne à notre expérience de *l'Unheimlich* le champ de la fiction. Dans la réalité, elle est trop fugitive et la fiction la démontre bien mieux, la produit même d'une façon plus stable, parce que mieux articulée. ». Le roman est ainsi considéré comme une sorte de représentation du monde, mais mieux ajustée, mieux organisée et qui nous permet de pénétrer dans les fonctionnements--sinon obscurs--de la psyché. Nous nous sentons donc pleinement légitime de proposer une étude d'orientation psychanalytique du roman *À Bord de l'Incertaine* de Jean

¹ « cette scène de l'Autre où l'homme comme sujet a à se constituer, a à prendre place comme celui qui porte la parole, mais qui ne saurait la porter que dans une structure - si véridique qu'elle se pose - qui est structure de fiction. » (23 janvier 1963)

² Séminaire X le 28 Novembre 1962

Mariotti et publié pour la première fois en 1942.

L'histoire éditoriale du roman *A bord de l'Incertaine* est une véritable aventure. Ce roman a donc été publié en 1942 et réédité dans la même année, preuve de son succès. Il est important d'avoir conscience de ce succès éditorial car très rapidement l'engouement faiblit, et progressivement ce roman puis Jean Mariotti lui-même semblent s'effacer des catalogues, jusqu'à une quasi disparition. Aujourd'hui, Jean Mariotti n'est plus du tout édité. La dernière maison d'édition qui a pu rééditer ses ouvrages, *Grain de Sable*, était une toute petite maison d'édition qui a finalement fermé. C'est ainsi que ce livre ne se trouve plus dans le commerce ou uniquement sous forme d'occasion. Il est également peu présent dans les bibliothèques, ce qui en fait un texte rare et d'autant plus précieux que nous allons nous efforcer de mettre en évidence son profond intérêt.

Jean Mariotti est un auteur calédonien, c'est-à-dire qu'il est né en Nouvelle-Calédonie, le 23 août 1901 à Farino. L'île est française à cette époque, il est donc un colon. Ses parents sont respectivement d'origines corse et italienne. Ce n'est qu'en 1924—donc à vingt-trois ans—qu'il découvre la France, après avoir embarqué sur un bateau, le *Calonne*, dont le souvenir lui inspirera d'ailleurs son déchirant premier roman intitulé *Tout est peut-être inutile*.

Pendant son enfance, Jean a vécu un événement intéressant : il a en réalité deux mères issues de cultures différentes. Nourrisson, il était dans les bras de sa mère lorsque une jeune femme de la tribu d'à côté l'a aperçu. Séduite par ce joli poupon tout blanc, cette jeune femme propose alors, selon la tradition canaque, d'échanger son enfant avec celui-ci qui lui plaît mieux. La mère de Jean est alors obligée de déployer des trésors de diplomatie pour lui expliquer pourquoi elle ne veut pas échanger les enfants. Mais la jeune femme accepte cette différence de points de vue. Elle considère cependant que cet enfant est le sien, tout en le laissant en garde à sa mère. A partir de ce jour, elle viendra chaque matin apporter de bonnes nourritures à son fils blanc, lui parler, lui raconter les contes traditionnels et faire son éducation. Cet épisode est relaté de façon romanesque dans le roman *A Bord de l'Incertaine* et concerne le personnage nommé Jean-Claude, qui fait ainsi figure de double fictif de l'auteur. C'est Jean Mariotti lui-même qui a relaté cet épisode de son enfance.

Le roman dans son ensemble a sans doute été écrit entre 1935 et 1939³, au moment où exilé en Métropole et guetté par la guerre il est le plus éloigné de ces réalités exotiques. Il est

³ Dans un entretien daté du 25 mars 1943 au journal *l'Appel*

intéressant alors de noter qu'il s'agit là d'un de ses romans les plus « calédoniens ». Il y a peut-être un lien entre cette absence en réalité et le besoin de l'évoquer dans l'imaginaire.

Nous nous trouvons donc ici en présence d'un roman dont le héros est un enfant qui puise grand nombre de caractéristiques dans l'enfance même de l'auteur ; un auteur métissé culturellement, insulaire exilé en Métropole ; un lieu réel et onirique, l'île, propice à tous les investissements psychiques.

Le roman se construit comme une pièce de théâtre qui respecterait l'unité de temps, à savoir une journée, mais qui se permettrait de déborder dans les zones en dehors du réel, à savoir l'activité psychique des héros, zones symboliques et imaginaires qui forment des excroissances de la trame du roman et lui donnent de l'épaisseur.

On soulignera tout d'abord que les différents personnages et entités de l'île semblent représenter l'appareil psychique et ses différents éléments, comme incarnés dans des entités. A ce titre, le taureau bleu, que l'on cherche, que l'on redoute, que l'on ne connaît qu'aux traces qu'il laisse mais qui jamais ne se montre, pourrait être cette partie du trou du symbolique, il est en quelque sorte la jouissance indicible, le trouver, c'est se confronter avec le Réel... mais il ne sera jamais attrapé évidemment. Dans ce lieu clos, cohabitent les enfants et les adultes, avec leurs diverses pulsions. Les adultes sont souvent en lutte contre l'île, les enfants au contraire, se laissent pénétrer par elle. Serait-ce que le *Sur-Moi* n'a pas encore écrasé leur innocence ? Les indigènes, en revanche, y sont absorbés, peut-être pourraient-ils alors incarner le *Ça* ? Le *Sur-Moi*, ce serait alors la Métropole, lointaine et pourtant omniprésente, jamais satisfaite, réclamant son dû de culpabilité car jamais l'insulaire n'arrivera au degré de civilisation souhaité.

Un autre aspect du roman est celui de l'épave éponyme, *l'Incertaine*. Il s'agit de l'épave d'un bateau échoué depuis de longues années et totalement incrusté dans le paysage alentour. Il est trop éloigné de la maison pour que les enfants puissent y aller de leur propre volonté, mais l'oncle parfois les y emmène. C'est alors que se déploie pour eux toute l'ouverture du rêve du départ et de l'ailleurs que peut provoquer un bateau échoué lorsqu'on habite sur une île. *L'Incertaine* pour les enfants est bien plus que cette seule épave, elle représente un monde, celui dans lequel ils ne sont pas obligés de se positionner, celui qui n'a pas à être cohérent, celui où l'on peut naviguer à sa guise sans contrainte. Il est donc le monde du rêve, celui, dirait Winnicott, du jeu, cet espace transitionnel fondamental pour la construction psychique de l'enfant. Il est le lieu de créativité par excellence—nous parlons ici *d'espace potentiel*.

Par ailleurs, une grande place est accordée au langage, à sa résonance, à la distorsion qu'il peut créer avec la réalité. En effet, la Nouvelle-Calédonie est le lieu du paradoxe incarné, qui se révèle de façon particulièrement explicite dans les leçons de Madame Boubignan, l'institutrice. Cette dernière incarne la parole de la Métropole, enseigne aux enfants qu'il neige en hiver, que juillet est la saison chaude alors que décembre est la saison froide... toutes vérités qui ne sont que relatives et qui ne sont sûrement pas adaptées à la réalité d'une île tropicale dans l'hémisphère sud.

On remarque aussi qu'en fonction de leurs origines les différents habitants de l'île s'épanouissent ou souffrent. Nous avons vu que les enfants se fondent et s'adaptent avec une grande facilité. Les adultes en revanche doivent se déformer, se contraindre : certains projettent sur l'île l'ombre de leur vie passée, l'employé chinois voit tout en forme de pagode et M. Savinien achète de façon compulsive tous les objets qui proviennent de métropole, y compris les moins utiles comme un lot de réverbères. La végétation aussi est obligée de s'adapter : mourir comme la petite plante de Camille ou devenir fou comme l'amandier qui ne sait plus en quelle saison il est.

Mais ce langage est aussi celui de la limite. Les deux personnages, Jean-Claude et sa sœur Camille en font l'expérience tout deux. Le premier rencontre la mort, et ne sait comment la nommer. Camille, de son côté, rencontre l'amour et le désir et en reste tout aussi désemparée. Ils se confrontent donc, au cours de cette journée particulière, au trou de Réel et à la limite du symbolique.

Il y a enfin de façon plus globale la question de l'île. C'est une notion qui est suffisamment fluide et ouverte pour laisser de la place à un investissement psychique fort. L'île est à la fois le milieu clos, la page blanche sur laquelle on peut inscrire une nouvelle réalité—d'autant plus que les autochtones n'ont aucune tradition écrite, donc n'ont rien laissé de leur passé, mis à part quelques mystérieux pétroglyphes.

Nous nous proposons donc de traiter la question suivante :

Comment la littérature et plus particulièrement le roman *À Bord de l'Incertaine* de Jean Mariotti, à travers le jeu de la fiction et de l'image, permet de projeter le psychisme ?

Par la question de l'adolescence qui est au centre de ce roman, c'est toute la question d'un psychisme humain qui cherche à devenir : un jeune garçon qui veut s'accomplir, une jeune fille qui cherche à devenir femme, un peuple autochtone qui cherche à retrouver sa puissance passée, un homme qui veut reconquérir le territoire paternel... Tous, à leur façon, vivent cet

entre-deux de la transition et révèlent en passant les difficiles compromis de l'appareil psychique.

Nous commencerons par étudier le jeu dynamique des différentes instances de l'île. Puis nous verrons comment, pour échapper à la pression des enjeux contradictoires, les adolescents vont construire une zone transitoire. Or cette zone transitoire est aussi, à l'échelle supérieure, le monde fictif créé par l'auteur lui-même, et qui lui sert d'espace intermédiaire pour gérer ses dissonances intérieures. Enfin, nous verrons que le langage, qui est ici à la fois outil et sujet du roman, va être mis en scène, et en particulier dans ses zones limites.

1. L'île comme projection de l'appareil psychique

1.1. La seconde topique de Freud

C'est en 1923, dans son ouvrage intitulé *le Moi et le ça*, que Freud élabore sa seconde topique. Elle est la conséquence de découvertes faites quelques années auparavant et théorisées dans son ouvrage qui marque une rupture de son système de modélisation du psychisme humain : *Au-delà du principe de plaisir*, en 1920. La situation de guerre qui vient de se terminer a fait émerger de nombreuses situations qui sont pour Freud autant de sujets d'investigation et d'opportunités de faire avancer ses recherches. Fort de son esprit scientifique, il se refuse à éluder les problèmes qui se posent à lui, mais souhaite au contraire les inclure dans sa théorisation globale. C'est pourquoi de tout le vivant de Freud—et au-delà—la psychanalyse est restée une science en évolution. Ainsi, en sa position de médecin, Freud se retrouve en contact avec des phénomènes psychiques qui vont se révéler en opposition avec ses théories du moment. Jusqu'en 1920, Freud établit comme un axiome fondateur que le psychisme humain fonctionne selon le principe du plaisir. Il considère plaisir le fait, pour le psychisme, d'être le plus proche possible d'une tension zéro. Par conséquent, tous les phénomènes pulsionnels qui mettent le psychisme dans un état de besoin doivent être satisfaits. La satisfaction amène alors une décharge de tension qui est considérée comme du plaisir. La règle est donc, pour le psychisme, de trouver les moyens, quelles que soient les circonstances, de satisfaire les pulsions. Cependant, il pouvait arriver que ces pulsions ne soient satisfaites que de façon indirecte, lorsque leur satisfaction risquait d'être peu acceptable socialement par exemple. Nous n'entrerons pas dans le détail de ces phénomènes. Or Freud se retrouve face aux traumatisés de guerre, et remarque qu'ils sont submergés par la répétition, en particulier pendant leurs rêves, des situations horribles et angoissantes qui ont été vécues pendant les combats. Même indirectement, Freud est incapable d'en voir le moindre bénéfice en termes de satisfaction. Il élargit alors ses perspectives et remarque la propension de l'être humain, en général et non plus forcément sous forme traumatisante, à répéter les situations, sans bénéfice apparent. Il considérera donc qu'il existe un au-delà du principe de plaisir, qu'il nommera principe de mort. « Mort » ici est le terme d'un retour à l'origine, d'un retour à une énergie de tension zéro, retour à l'inorganique. Sa théorisation qui aura lieu trois ans plus tard s'accompagnera de la nécessité d'un remaniement de la topique. En effet, la première topique qui cherchait à modéliser les différentes instances du psychisme se basait essentiellement sur des considérations de type « topographiques » : les trois instances de l'appareil psychique étaient définies en fonction de leur proximité/éloignement avec l'extérieur, ou réalité. Le plus proche était donc le *Conscient*, qui formait avec le *Pré-Conscient* l'instance de surface. Le

Pré-Conscient était une sorte de réserve d'éléments qui n'avaient pas été refoulés mais permettaient de décharger le *Conscient*. Une barrière en revanche séparait ce binôme de la troisième instance, appelée *Inconscient*, celle dite « des profondeurs » et donc la plus éloignée de l'extérieur/réalité. Cette répartition n'est pas remise en cause à proprement parler par Freud, mais elle n'est pas suffisamment opératoire en rapport avec ses nouvelles découvertes. La seconde topique vient donc répartir les instances selon leurs fonctions, sans plus de considération pour les questions de proximité.

C'est ainsi que les trois instances de la seconde topique sont respectivement :

Le *Moi*, qui est l'instance qui paraît la plus remarquable car la plus accessible à notre conscience. Elle émane du système des perceptions (appelé « système P ») et correspond donc à la représentation interne de la réalité extérieure. Elle recouvre cependant en partie le *Pré-Conscient*, mais s'étend également au-delà, dans l'*Inconscient*. Comme elle est aussi donc en relation avec l'extérieur par les perceptions, elle est l'instance régulatrice qui sert d'intermédiaire entre les autres instances. Ce *Moi* résulterait de l'introjection des différents objets de désirs auxquels le *Ça* a dû renoncer, et constituerait notre caractère. Il est donc une partie du *Ça*.

Le *Ça*, qui recouvre les éléments refoulés, mais également le *Moi* qui n'en est qu'une partie qui s'est progressivement autonomisée. Elle garde néanmoins un contact avec ce dernier, qui permet le passage des représentations de l'*Inconscient* au *Conscient* :

« [Le *Moi*] représente, dans une certaine mesure, un prolongement de la différenciation superficielle. Il s'efforce aussi d'étendre sur le *Ça* et sur ses intentions l'influence du monde extérieur, de substituer le principe de la réalité au principe du plaisir qui seul affirme son pouvoir dans le *Ça*. La perception est au *Moi* ce que l'instinct ou l'impulsion instinctive sont au *Ça*. Le *Moi* représente ce qu'on appelle la raison et la sagesse, le *Ça*, au contraire, est dominé par les passions. Tout cela s'accorde avec les distinctions courantes et bien connues, mais ne doit être pris que d'une façon très générale et considéré comme étant d'une exactitude purement virtuelle. »⁴

Le *Sur-Moi*, qui est une partie de *Moi* qui s'est également détachée. Elle correspond à la première identification celle au père—ou aux parents, immédiate dans un premier temps, puis introjectée dans un second temps, donc renforcée. Le *Sur-Moi* est donc formé à la suite du refoulement du Complexe d'Œdipe. Il est garant du respect d'une image idéale du *Moi*, et en

⁴ *le Moi et le Ça*

particulier dans ses formes morales :

« Le *Moi* idéal représente ainsi l'héritage du Complexe *d'Oedipe* et, par conséquent, l'expression des tendances les plus puissantes, des destinées libidinales les plus importantes, du *Ça*. Par son intermédiaire, le *Moi* s'est rendu maître du *Complexe d'Oedipe* et s'est soumis en même temps au *Ça*. Alors que le *Moi* représente essentiellement le monde extérieur, la réalité, le *Sur-Moi* s'oppose à lui, en tant que chargé des pouvoirs du monde intérieur, du *Ça*. Et nous devons nous attendre à ce que les conflits entre le *Moi* et l'idéal reflètent, en dernière analyse, l'opposition qui existe entre le monde extérieur et le monde psychique. »⁵

Ainsi, l'appareil psychique est formalisé à partir de trois instances agissantes, admettant entre elles des rapports d'inclusion et de hiérarchisation. Le *Ça* est donc l'instance primordiale d'où se sont formés le *Moi*, puis le *Sur-Moi* à partir du *Moi*. L'aspect hiérarchique se révèle à travers les différentes influences qu'elles vont exercer les unes sur les autres.

1.2. Application au roman

Nous allons voir comment la dynamique des forces qui se confrontent au sein de l'île pourraient, de manière sous-jacente, s'apparenter aux jeux dynamiques et économiques des différentes instances psychiques structurées selon de modèle freudien. Le but est de montrer que la fiction littéraire ici agit comme une mise en scène (ou autrement dit comme une « interprétation » au sens d'interpréter une partition par exemple) de l'intériorité avec ses conflits et sa dynamique.

1.2.1. Et au début était l'île...

L'île est un lieu particulier, dont les caractéristiques dénotatives sont déjà une invitation à l'investissement psychique. En effet, elle présente l'aspect d'un lieu clos⁶, donc facile à circonscrire—et souvent de limites arrondies et l'on sait à quel point le cerveau aime les courbes—mais entouré d'eau à perte de vue, donc noyée pour ainsi dire dans de l'infini. Elle est de fait séparée de tout, autonome, un microcosme dans lequel il est alors aisé de se projeter⁷. D'autant plus que l'idée archétypale de l'île est celle d'une île vierge, où tout est à

⁵ *Le Moi et le Ça*

⁶ Le dictionnaire *Larousse* nous propose la définition suivante : « Espace de terre entouré d'eau de tous côtés ».

⁷ « La distinction que Bachelard (*Poétique de l'espace*)¹ opère entre les espaces heureux, ou *topophilies* et les espaces hostiles, ou *topophobies*, nous a accompagné dans notre démarche. L'espace heureux est cet espace

construire, où tout est à apporter, une sorte de base inculte où l'on peut projeter son monde personnel, une sorte de *scène vide* pour reprendre les métaphores lacaniennes, qu'il ne resterait qu'à investir. Il n'est donc pas étonnant que ce motif soit devenu un topos—dans tous les sens du terme—de la littérature. Qu'en est-il de l'île qui sert de scène à notre roman *À bord de l'Incertaine* ? Nous allons voir quelles sont ses caractéristiques.

1.2.1.1. Un lieu qui absorbe

Elle apparaît dès le début comme un lieu profond, où l'on peut se perdre, être submergé, voire être avalé. Dès le début, il est question d'une route qui s'efface peu à peu, « bu[e] par la forêt comme une coulée d'eau par le sable du désert »⁸. C'est d'ailleurs cette image de l'eau qui sera à nouveau utilisée pour évoquer la sensation de vulnérabilité ressentie par les enfants face à cette nature puissante. En effet, la maison de l'Oncle Tiburce, située dans la brousse, est surélevée car elle doit faire face aux inondations, et en particulier celle dont les enfants se souviennent : « Lors des inondation, l'eau montait jusqu'à hauteur du plancher. La maison toute entière se trouvait isolée comme une île, au milieu des tourbillons d'une eau limoneuse qui entraînait des arbres arrachés, des toits effondrés et des bœufs mugissants. »⁹. C'est alors que la maison elle-même est perçue comme un navire voguant sur la mer, au risque de la submersion : « Demeurer accoudé à la galerie du kiosque comme au bastingage d'un navire, en regardant les moires vertes de l'étang était d'un charme étrange »¹⁰.

Même si elle fascine les deux enfants, mais peut-être Jean-Claude encore plus puissamment que sa sœur, cette forêt est perçue comme oppressante, c'est-à-dire qu'elle semble receler une force incontrôlable et incompréhensible. L'auteur le formule ainsi, page 59 : « ... la forêt posa sur l'enfant le poids de sa lourde oppression ».

1.2.1.2. Lieu de l'origine et matrice

Ce sont les autochtones qui ressentent peut-être le plus profondément cette fonction matricielle de l'île. Elle est un lieu ancestral pour eux, lieu de magie, lieu d'origine et d'éternel recommencement. L'auteur évoque « les gorges sombres de la Chaîne » comme un lieu profond et mystérieux dans lequel on s'enfonce. Chaque matin est un retour à l'origine où

possédé, protégé, clos sur lui-même – du coup, espace investi de désir. L'île en est la consécration. Elle s'oppose à l'espace immense et non circonscrit, nomade justement : la mer, le désert.», Nora Phillippe

⁸ A bord de l'incertaine p.28

⁹ p.148

¹⁰ p.148

le silence est considéré comme « l'aube du monde », et comme le montre cette focalisation interne dans la représentation du monde canaque : « Depuis des millénaires, les tayos s'étaient continués semblables à eux-mêmes, obéissant aux mêmes lois, suivant les mêmes préceptes, craignant les mêmes puissantes mauvaises, respectant les mêmes génies, s'alliant à la glèbe qui les nourrissait, leur donnait la force, la forme et la vie »¹¹.

1.2.1.3. Lieu de désir et de pulsion

Mais cette île est aussi le lieu privilégié où s'expriment les désirs et les pulsions. Qu'ils soient matérialistes, comme la « maman pour de l'or », ou métaphoriques comme le taureau bleu, ils sont des moteurs d'actions irrésistibles et marquent l'action du roman. Ce que les canaques appellent la « maman pour de l'or » est en effet une mine d'or qui semblent être l'objet d'une quête avide de la part de certains personnages, si bien que le sorcier canaque prie ses dieux de transformer l'or de la veine par de vulgaires cailloux sans valeur, de peur que les Blancs ne viennent revendiquer ce territoire par avidité. Mais ils ont tout de même conscience de l'intérêt de cet or, c'est pourquoi ils souhaitent le faire réapparaître dans le terrain de Monsieur Savinien, un Blanc « tayo »--ami—qui pourrait empêcher d'autres blancs plus avides de venir sur leurs terres et de les profaner. Or Monsieur Savinien, le père des enfants, a bien des soucis financiers et pourrait être obligé de vendre.

Le désir incarné par le taureau bleu est d'une tout autre nature, bien qu'il soit aussi puissant que le désir de l'or. Il est d'ailleurs décrit comme une véritable force de la nature : « le taureau sauvage qui brisait toutes les barrières, éventrait les chevaux et faisait fuir les stockmen ». Symbole de virilité, Darne son propriétaire, jeune homme brutal et totalement intégré à la violence de l'île, le poursuit inlassablement. Il est le seul taureau qu'il ne parvient pas à soumettre durablement, il représente donc une sorte de quête inaccessible. Les canaques, eux, souhaitent qu'il l'exécute car il ravage les cultures et ne respecte rien. Ils craignent sa puissance destructrice et son aspect incontrôlable. C'est enfin ce taureau que Jean-Claude dans ses rêves éveillés désire plus que tout capturer et dompter comme emblème de sa réussite et de sa puissance. Ce taureau est véritablement un *phallus*.

Ainsi, l'île est matricielle, puissante et profonde, menace à tout moment de submerger ses habitants et recèle de profonds désirs. Elle est donc à l'image parfaite de la description du *Ça* dans la seconde topique. Par ailleurs, comme le suggère Freud dans son modèle, le *Moi* et le

¹¹ p.41

Sur-Moi n'en sont pas des entités véritablement séparés puisque le premier est « un morceau de *Ça* qui s'est individualisé » alors que le second procède du *Moi*. Il y a donc un jeu d'inclusion que l'image de l'île permet ici de représenter.

1.2.2. *Le Sur-Moi*

D'une certaine façon, cette instance psychique est la moins complexe de toutes, peut-être aussi parce qu'elle est la plus récente dans la chronologie de formation du psychisme. Le surmoi est cette voix en nous qui dit "il ne faut pas", une sorte de loi morale qui agit sur nous sans comprendre son origine.

L'auteur n'emploie pas le terme de « sur-moi » mais en donne explicitement les caractéristiques dans son avant-propos :

« Pour les enfants confiants en la sagesse et la science absolue des grands, est réel seulement ce qui est écrit. Ce qui les entoure devient imaginaire.

Le livre de classe parle de neige en décembre. C'est donc la vraie loi, l'unique. Peu importe que décembre soit en réalité le mois l'époque de chaleurs plus torrides que celles de juillet. »¹²

Ce rôle est clairement attribué à la représentante de l'institution scolaire, Madame Boubignan dont le portrait et la présentation confirment clairement la fonction au sein du roman :

« Une école où madame Boubignan se mouvait à l'aise dans le domaine clair, logique, aisé qui était celui des manuels. Elle donnait des êtres humains, de la marche de l'univers, des phénomènes les plus complexes, des explications claires, nettes, précises, définitives, totales, absolues. Et les enfants, oubliant parfois de regarder l'océan et les montagnes par les fenêtres, l'écoutaient bouche bée, parler d'un monde inconnu. »¹³

Cependant, madame Boubignan est aussi présentée de façon nette comme la voix de la Métropole, qui, de loin et de façon très nébuleuse, étend sa chape de plomb sur les représentations de la totalité des personnages. Si les enfants apprennent la domination métropolitaine par le biais d'une culture imposée en milieu scolaire, les parents et les autochtones en subissent la pression de façon encore plus drastique : pour monsieur Savinien, la Métropole exerce son influence à travers sa compulsion à accumuler tous les objets qui proviennent de la France, d'autant plus volontiers qu'ils seront absolument inutiles en brousse. En témoignent les réverbères acquis à une vente aux enchères et qui serviront, entre autre, de cage à lapin.

Quant aux tribus canaques, elles subissent le joug d'une façon beaucoup plus directe :

¹² p.25

¹³ p.29

en effet, toute l'action du roman est bâtie sur fond de menace de révolte canaque, et dans le souvenir encore très chaud de la dernière insurrection dont monsieur Savinien porte encore les stigmates dans sa chair sous forme de cicatrice. La Métropole s'est pour eux affirmée entité punissante et leur a confisqué leurs terres sacrées sans lesquelles toute leur culture et leur raison de vivre s'effondrent. C'est ainsi que le vrai Sur-Moi ici est cette ombre planante de la Métropole qui étend son bras jusque sur ses colonies les plus lointaines et surveille les bonnes moeurs en quelque sorte des habitants.

1.2.3. *Le Moi*

Principe de réalité mais aussi siège de l'imaginaire, le *Moi* est donc cette instance liée à chacune des autres et dont elle a pour mission d'assurer l'harmonieuse cohabitation.

Comme le suggère Freud dans « la Création littéraire et le Rêve éveillé », les différents personnages semblent incarner les différents états du *Moi* qui cherche à gérer les conflits entre les différentes instances.

Dans la grande majorité du livre, le personnage principal est Jean-Claude qui sera donc le *Moi* de référence de l'histoire. Jean-Claude est un *Moi* encore immature. Il est peu sensible au *Sur-Moi*, contrairement à ses parents et aux autres adultes Blancs et se place dans l'imaginaire. Jeune, il peut encore un peu écarter le principe de réalité. « Dans ses rapports avec le *Ça*, on peut le comparer au cavalier chargé de maîtriser a force supérieure du cheval, à la différence près que le cavalier domine le cheval par ses propres forces, tandis que le *Moi* le fait avec des forces d'emprunt. Cette comparaison peut être poussée un peu plus loin. De même qu'au cavalier, s'il ne veut pas se séparer du cheval, il ne reste souvent qu'à le conduire là où il veut aller, de même le *Moi* traduit généralement en action la volonté du *Ça* comme si elle était sa propre volonté »¹⁴, écrit Freud en 1908. Or c'est justement un cheval, puis son substitut sous la forme d'une chèvre récalcitrante, qui imposent leur volonté à Jean-Claude lorsqu'il croit en être maître. On peut voir dans ces rapports une représentation symbolique du combat, perdu d'avance, du jeune garçon contre son *Ça*.

Mais d'autres figures de conciliateur apparaissent dans ce roman, et tout d'abord les deux figures de la pulsion sexuelle, Darne et Téhin qui, chacun à leur façon, cherchent à posséder Camille. Pour l'un comme pour l'autre, le renoncement à sa pulsion s'impose, et l'un comme l'autre réussiront à au moins différer la satisfaction de leur pulsion. Par ailleurs, monsieur Savinien, dans la petite communauté est aussi un personnage qui semble incarner la

¹⁴ *Le Moi et le Ça*

médiation/ pris entre les canaques et la pression métropolitaine, il tente de concilier tous les intérêts, au mépris des siens puisqu'il accepte d'aider Téhin à retrouver sa terre, Téhin dont le grand-père, au moment de l'insurrection, lui a donné un coup de machette dont il a réchappé de justesse et dont il garde encore la trace. Il est donc celui qui, à distance de ses pulsions, sait temporiser et cherche à concilier les forces contraires, mission généralement attribuée au *Moi* dans l'équilibre psychique.

1.2.4. Les différents conflits de l'appareil psychique incarnés dans l'île

1.2.4.1. Le Ça et le Sur-Moi

Pour l'essentiel, le roman raconte cette lutte qui est finalement celle de tout peuple colonisé, à savoir la lutte de l'autochtone/île (Ça) contre la Métropole (Sur-Moi). Or la description de l'île est déjà très explicite car elle présente les constructions de l'homme Blanc comme des blessures métaphoriques. Le vocabulaire utilisé ainsi que les champs lexicaux vont dans ce sens. Ainsi, dès l'incipit, on trouve la description d'une route, tracée par les colons, et qui finalement laissée à l'abandon sans avoir été terminée, présente comme une cicatrice sur le territoire :

« Une grande route en lacets, partant de Memboa, du voisinage de la mer, des régions habitées, serpentant au flanc des montagnes de niaoulis, y ouvrant la blessure jaune de son talus, ceignant d'une écharpe sanglante la Montagne Rouge, et s'enfonçant peu à peu comme une ligne mince dans la région sombre des forêts. »

L'association des termes « blessure », et, plus violent encore « sanglante », évoquent une image destructrice. On retrouve cette même image un peu plus loin : « la route blessant l'arête d'un contrefort, comme une saignée »¹⁵. Or c'est effectivement au *Sur-Moi* que Freud attribue la pulsion de mort et les comportements autodestructeurs.

Cette lutte se voit également dans l'éradication de la tribu de Nemdine. La France/*Sur-Moi*, cherche à anéantir cette tribu qui représente une volonté qui le combat, mais « Nemdine ne voulait pas mourir », écrit l'auteur, et continue de vivre en secret et d'attiser des désirs que la France/*Sur-Moi* réprouve.

Enfin, le *Sur-Moi* vient prendre à son compte la destinée des puissances libidineuses les plus importantes du Ça... Ainsi en est-il de la lutte pédagogique entre l'enseignement de Tepata et celui de madame Boubignan. Tepata est en effet un canaque qui assiste Monsieur Boubignan dans ses tâches. Mais lorsqu'il a fini, il fait aux enfants une démonstration d'agilité que seuls ceux qui connaissent et vivent dans la forêt depuis toujours peuvent avoir.

¹⁵ p.73

Les enfants obéissent craintivement à leur institutrice, mais admirent de tout leur cœur les prouesses de Tepata¹⁶. Ce dernier et l'institutrice, chacun à leur façon, représentent pourtant la même posture, à savoir un retrait de la réalité. Mais là où le premier se tourne vers le plaisir, la seconde se laisse guider par son devoir.

1.2.4.2. Le Ça et le Moi

Freud évoque les relations entre le *Ça* et le *Moi* comme suit : « Lorsque le *Moi* revêt les traits de l'objet, il semble chercher à s'imposer à l'amour du *Ça*, à le consoler de sa perte ; c'est comme s'il lui disait : « Regarde, tu peux m'aimer : je ressemble tellement à l'objet ».

Cette relation pourrait d'une certaine façon être incarnée dans le roman par darne et son taureau bleu. En effet, nous avons vu que le taureau est recherché et désiré ardemment par le *Moi*. Or on ne le voit jamais il n'existe qu'en creux, par les traces qu'il laisse :

« son passage avait fait une éclaircie, une ébauche de sentier »

Comme une sorte de trou. Il effraie le *Ça* (les canaques), objet d'effroi et de désir il peut évoquer la Jouissance, le *Phallus* d'une certaine façon.

1.2.4.3. Le Moi et le Sur-Moi

Quant au *Sur-Moi*, Freud explique que

« ses rapports avec le *Moi* ne se bornent pas à lui adresser le conseil : « sois ainsi » (comme ton père), mais ils impliquent aussi l'interdiction « ne sois pas ainsi » (comme ton père) ; autrement dit : ne fais pas tout ce qu'il fait ; beaucoup de choses lui sont réservées, à lui seul ». Ce double aspect du *Moi* idéal découle du fait qu'il a mis tous ses efforts à refouler *le Complexe d'Oedipe* et qu'il n'est né qu'à la suite de ce refoulement [...] Et nous devons nous attendre à ce que les conflits entre le *Moi* et l'idéal reflètent, en dernière analyse, l'opposition qui existe entre le monde extérieur et le monde psychique.

[...]

Il est facile de montrer que le *Moi* idéal satisfait à toutes les conditions auxquelles doit satisfaire l'essence supérieure de l'homme. Les sentiments sociaux reposent sur des identifications avec d'autres membres de la collectivité ayant le même *Moi* idéal. »

Le *Sur-moi* est donc le domaine de la certitude. Nous avons vu que cette certitude est clairement incarnée par un personnage qui n'admet pas le doute dans sa représentation du monde, madame Boubignan :

« Madame Boubignan savait exactement quel nombre d'heures de travail elle devait fournir, de

¹⁶ « Tepata était un personnage dans le petit monde des écoliers. Le maître de chaque jour dans les épreuves du lancement de la sagaie, du maniement de la fronde, de la fabrication de ces armes ; le maître es sciences naturelles et pratiques de la brousse. Un maître écouté beaucoup plus volontiers que madame Boubignan, écouté avec avidité et passion. » p.75

quelle façon se divisaient ces heures et quels étaient les devoirs des maîtres envers les écoliers. »

Or cette conception se heurte, nous dit le narrateur, régulièrement à la spontanéité et à l'énergie active des écoliers, jouant le conflit du *Moi* et de son *Sur-Moi*, à savoir que les écoliers cherchent à complaire à leur institutrice mais au prix de beaucoup de frustration et, parfois, d'une nécessaire sanction :

« Chacun des petits élèves prenait son souffle une dernière fois, comme le nageur qui s'apprête à faire une ultime plongée entre deux eaux pour atteindre la rive en se dérobant aux coups de l'ennemi »

Le terme « ennemi » ici met en évidence les rapports de domination conflictuelle qui règnent entre *Moi* et *Sur-Moi* et illustre aussi cette idée énoncée par Freud dans *le Moi et le Ça* de l'entreprise de destruction exercée de façon sadique par le *Sur-Moi* sur le *Moi*.

2. L'Incertaine, un espace potentiel

Dans cet espace de conflits, de compromis et de dynamiques, qui, comme nous venons de le voir, peuvent s'assimiler à la dynamique psychique, deux personnages réussissent à s'abstraire de la tourmente pour se réfugier dans une zone fluide, apaisée, qu'ils nomment *Le domaine de l'Incertaine*. Nous allons donc voir quelles sont les caractéristiques de cette zone de transition et ses fonctions, à la fois espace de protection, espace de liberté mais un espace qui, progressivement, demande aussi à s'ouvrir sur autre chose. Nous nous questionnerons ensuite sur le statut de l'œuvre elle-même, en tant que fiction et zone de transition aussi entre réalité et imaginaire.

C'est donc dans ce monde complexe que se meuvent les enfants, Camille et Jean-Claude, et dans lequel ils doivent construire leur mode d'être. Parce qu'ils ne sont pas encore adultes, mais plus tout à fait enfants, ils évoluent dans un entre-deux, exacerbé ici par ce statut intermédiaire de l'île réelle elle-même, qui brouille d'autant plus les frontières entre Imaginaire et Réel. Nous allons donc voir comment la fiction narrative va représenter cet espace intermédiaire et transitionnel.

2.1. Les caractéristiques de l'incertaine : la porosité

L'Incertaine, dans le roman, est une épave de bateau échouée et que les enfants vont parfois voir avec leur Oncle Tiburce lorsqu'ils vont pêcher en haute mer. À cause de ce qu'elle est—un bateau échoué donc un élément exogène—et à cause de ce qu'elle représente—une possibilité de départ, un lien avec le reste du monde—mais aussi à cause de son nom même—*l'Incertaine*—qui évoque tout à la fois l'angoisse mais aussi la formidable ouverture que l'incertitude peut générer, cette épave devient le centre et l'emblème d'un « domaine » constitué par l'assemblage hétéroclite mais cohérent des autres éléments qui partagent ses caractéristiques. Or ces caractéristiques, que nous allons détailler, relèvent toutes d'une certaine porosité, d'une certaine plasticité principalement dans les zones frontières.

2.1.1. Absence de temporalité

Ce qui relève du domaine de *l'Incertaine* est tout d'abord caractérisé par un flottement en ce qui concerne l'écoulement du temps. On remarque que les rêveries de Jean-Claude, lorsqu'il est en classe, excèdent largement le temps pendant lequel il est véritablement absent, qui ne doit pas dépasser quelques secondes, car la vigilance de son institutrice ne le

permettrait pas. Ce phénomène de dilatation à l'intérieur de la bulle de *l'Incertaine* et de ce qui s'y rapporte est un des éléments primordiaux. Or le temps est bien ce qui différencie l'enfant qui ne sait pas encore que le temps lui est compté et l'adulte qui a conscience du temps qui passe et de sa mort. Cette conscience est aussi la spécificité des personnes atteinte de maladies mentales liées à l'angoisse. Baudelaire par exemple évoquait l'horloge pour incarner son mal-être intérieur. *L'Incertaine* est donc en premier lieu un espace où le temps ne joue pas. Jean-Claude s'y invente déjà adulte, mais aussi enfant en même temps. On retrouve cette ambivalence lors de sa rêverie sur les fruits du gommier : sur le trajet de l'école où il va doucement au pas de son vieux cheval, Jean-Claude rêve qu'il est Darne, et qu'il poursuit le taureau bleu. Puis il rêve aussi qu'il trouve enfin le secret pour manger les fruits du gommier et en extraire la saveur (qui n'est en réalité qu'un leurre puisque la pulpe de ces fruits a la saveur et le goût d'une colle fade) :

« Au cours de ce voyage, Jean-Claude fit une découverte mille fois plus précieuse et plus importante que celle de la mine d'or : il trouva le secret du fruit du gommier. Il allait pouvoir faire partager sa découverte à ses camarades en allant à l'école—il avait oublié qu'il était un homme comme Darne et n'allait plus à l'école. »¹⁷

Cette plasticité temporelle se retrouve aussi dans le domaine de la forêt autour de l'ancienne maison de Bertrand, où les enfants Camille et Jean-Claude aiment à se promener. La nature elle-même extrêmement active se joint à cette distorsion pour brouiller encore plus les frontières entre réalité et fiction puisque « en ces contrées, il faut peu de temps pour cacher ce que l'homme a édifié. Dix ans équivalent à dix siècles »¹⁸.

D'ailleurs, l'auteur précise, lorsque les enfants sont plongés dans cette rêverie qui est le domaine de *l'Incertaine*, que le temps qu'ils vivent est « sans commune mesure avec celui des montres »¹⁹

2.1.2. Le mélange des règnes

Le domaine de *l'incertaine* se distingue aussi par sa capacité à effacer les frontières des règnes et même les frontières entre animé et inanimé. Une caractéristique qui relève de *l'incertaine* permettra à n'importe quel animal objet ou végétal d'intégrer ce domaine sans aucune différence de statut. Ainsi, le texte développe de nombreuses métaphores de personnification, en particulier en ce qui concerne *l'incertaine*—*l'épave*. L'auteur écrit par exemple, « le navire portait une blessure à la hanche ». Cette métaphore relève quasiment de

¹⁷ p.57
¹⁸ p.157
¹⁹ p.156

la paréidolie puisque le bateau est alors vu comme un corps animal si ce n'est humain, et que l'endroit où il est cassé est assimilé à une articulation de corps vivant. D'ailleurs le terme « blessure » évoque aussi le vivant. Un bateau est « cassé » ou « abimé » mais non « blessé ». Plus étonnant encore, les différents éléments du domaine de l'incertaine paraissent interchangeable. La chèvre jaune et le phonographe, par exemple, relèvent d'une même entité dans l'esprit de Jean-Claude, il les lie régulièrement. En réalité tout deux sont arrivés dans la maison le même jour après que leur père soit allé à une vente aux enchères pour en ramener des objets sans intérêt immédiat dans la brousse. Les caractéristiques essentielles de ces deux entités sont le bruit désagréable—la chèvre et le phonographe sont sur la même fréquence—et l'aspect incontrôlable. Mais la porosité est plus large encore, car la chèvre peut muter et incarner d'autres personnages, par exemple :

« Mais une grande chèvre jaune, qui était en même temps une vieille bonne femme à tête de sorcière s'arc-boutait du front contre la carène... »²⁰

Quant au phonographe, il est « troublant, comme une ébauche d'homme, créé de toute pièce par un chirurgien fou ». Mais tous les objets ne peuvent pas intégrer cet entre-deux du domaine de l'Incertaine. « Aucun lien magique en rattachait la chèvre et la phonographe aux lanternes de fer arrivées le même jour, sur le même chariot traîné par les mêmes trois paires de bœufs. Les lanternes étaient de objets pacifiques et débonnaires »²¹... ce que la chèvre et le phonographe ne sont pas. Car il ne faudrait pas croire que le domaine de l'incertaine est exempt de toute forme d'angoisse ou d'appréhension.

Il y a encore la question du croisement de la poule sauvage et la plante qui sont du domaine de l'incertaine. La poule sauvage relève d'une hybridation mais Jean-Claude ne sait pas de quel croisement elle est le fruit. Son ascendance est donc un mystère qui s'harmonise parfaitement avec le domaine de l'incertaine, puisque c'est nécessairement une ascendance qui vient de la brousse. La plante quant à elle est un végétal sauvage que les enfants ont ramené de la forêt pour l'acclimater dans leur jardin :

« L'une d'elles, arrachée à la forêt avec toutes ses racines et un gros paquet de mousse et de terre fraîche avait, mais à l'état naturel, la taille et un peu la forme d'un arbuste japonais ; elle s'étoilait en fleurs blanches et légères. Jean-Claude l'associait à l'auteur mystérieux du croisement de sa favorite couleur de feu. »²²

²⁰ p.87

²¹ p.117

²² p.108

2.1.3. *Un monde enchanté*

Le domaine de l'Incertaine, qui évoque presque aussi le « Domaine d'Arnheim » est un domaine enchanté, c'est-à-dire que les inanimés y révèlent une forme de volonté propre. Les roches s'y transforment en monstres,

« Une roche courbée, rugueuse comme le dos d'un monstre puissant »²³

Et l'ensemble paraît comme le fruit de la création d'un être surnaturel,

« Les lianes dont les tiges innombrables s'entrecroisaient autour d'eux avec toute la complexité et la solidité d'un immense ouvrage de vannerie tressé par un géant épris de fantaisie. »²⁴

2.1.4. *L'absence de limites*

Il est enfin caractérisé par une absence de limite, non qu'il relève d'un infini puisque nous allons voir que cet espace, aussi magique soit-il, ne peut suffire aux enfants qui opèrent leur bascule adolescente. Mais l'absence de frontière induit cette absence de limite car les éléments s'y fondent les uns dans les autres et lui confèrent un caractère onirique.

2.2. Les fonctions de l'incertaine

Ainsi, l'incertaine et son domaine d'extension constituent une forme de réponse au monde extérieur, à la réalité. Elle est donc investie de fonctions qui apparaissent clairement dans le roman :

2.2.1. *Une défense contre le monde : le droit à l'immaturité*

Les enfants, nous l'avons vu, évoluent dans un monde de conflit. Conflits entre les différents groupes ethniques ou sociaux, conflits sous-jacents, nous l'avons vu, qui relèvent de fondements psychiques bien plus essentiels que ne laisse paraître la surface... Le réel leur présente aussi une difficulté à venir, celle, évoquée dans l'Avant-Propos écrit par l'auteur et qui révèle aussi bien sa problématique personnelle, à savoir le problème de la double culture qui n'est en définitive rien moins qu'une absence de culture. Cette difficulté à venir, les enfants peuvent encore l'occulter lorsqu'ils sont dans le domaine de l'Incertaine, mais Camille, en particulier, aura l'occasion d'en ressentir intuitivement la portée lorsqu'elle va rencontrer le fils de Bertrand.

Bertrand est un personnage emblématique pour les enfants. Il représente un colon qui s'est tellement bien acclimaté dans l'île qu'il en fait partie intégrante. Or ce Bertrand est mort,

²³ p.156

²⁴ p.157

sa cabane est à l'abandon et sert de refuge féérique aux enfants qui l'ont investi, mais attendent impatiemment l'arrivée fantasmée du fils de Bertrand, qu'ils imaginent paré de toutes les vertus. Or lorsqu'il arrive, Camille ne voit en lui qu'un « colon maladroit ». Et lui-même, à la fin du livre, finit par renoncer amèrement à son héritage, parce qu'il ne se sent pas appartenir à la brousse. Mais son statut en fait un éternel apatride car son enfance dans l'île l'empêche aussi de se sentir chez lui en Métropole :

« Les choses étaient demeurées pareilles en leur éternité dissemblable. Et il ne s'y retrouvait plus. Il était ici étranger comme partout ailleurs. C'était une sensation trop familière pour qu'il ne la reconnût point. Mais où donc maintenant serait-il chez lui ? »²⁵

Mais justement le fils de Bertrand se voit refuser l'entrée du domaine de l'Incertaine qui aurait peut-être pu le sauver. Il est sans doute trop âgé, mais surtout il lui semble qu'il ne mérite pas d'y entrer, notamment à cause de sa carabine qui est trop neuve, trop belle et totalement inadaptée. Elle révèle que ce jeune homme n'appartient pas au territoire. Ainsi, Camille finit par décider de ne pas aller au rendez-vous qu'il lui a donné, et au cours duquel elle aurait pu l'initier à l'Incertaine :

« Elle n'irait pas, comme elle l'avait promis, au gros rocher. Le nouvel habitant de la demeure construite sur l'emplacement de l'ancienne maison de Bertrand était un colon maladroit. »²⁶

En effet le domaine de l'Incertaine regroupe aussi toutes sortes d'hybridations qui fascinent les enfants, et en particulier cette hybridation culturelle dont ils ont l'intuition d'être le fruit. Ainsi la poule préférée de Jean-Claude est une poule couleur de feu dont on ne sait pas l'ascendance ; les enfants ont l'habitude de ramener de la forêt des plantes qu'ils tentent d'acclimater dans leur jardin ; les pommes, mangées dans le bateau qui les emmène vers l'Incertaine ont aussi ce statut exotique et intermédiaire. Seul le domaine de l'Incertaine peut permettre de ne pas souffrir de cette dualité, de ce morcellement qui est la conséquence de l'hybridation car c'est le seul domaine où il n'y a pas à choisir et où les réalités se superposent au lieu de s'exclure.

C'est aussi l'Incertaine qui les protège contre les soucis financiers de leurs parents, qui créent en eux un « malaise », « une crainte vague et douloureuse » qui évoque bien cette angoisse qui émerge lors d'un contact un peu trop direct avec le Réel.

« C'était le rappel angoissant d'une vie différente de celle qu'ils connaissaient. Une vie étrange et mauvaise où la force physique, le courage, la droiture n'étaient pas des armes. Ils le devinaient et se sentaient fragiles [...]. Ils tentèrent de se réfugier dans la pensée de *l'Incertaine*. »²⁷

²⁵ p.242

²⁶ p.242

²⁷ p.183

2.2.2. *La réalisation des fantasmes*

Mais plus encore qu'une protection, le domaine de l'Incertaine, en ce qu'il est directement connecté avec l'Imaginaire, est le lieu de réalisation des fantasmes.

Or ces fantasmes, et en particulier ceux de Jean-Claude, sont des constructions d'une identité idéale et adulte. Les différents modèles masculins s'y côtoient sans s'opposer, nous l'avons vu, et lui permettent de se projeter dans le monde adulte tout en douceur. Ainsi c'est l'image de Darne qui est la plus prégnante : dès le début du roman, le jeune garçon s' imagine traquant et ramenant le taureau bleu, dont nous avons souligné le caractère phallique. Or ce taureau, même s'il s'enfuit et donne du fil à retordre à ceux qui le traquent, appartient à Darne. Il est le possesseur du phallus—lequel est d'ailleurs un objet de conflit avec les tribus canaques qui voudraient qu'il le sacrifie, avec toute la portée symbolique que ce sacrifice pourrait revêtir.

Jean-Claude rêve aussi d'égaliser Tepata au lancement de la sagaie, et dans sa connaissance intime de la forêt qui le rend certainement détenteur du fameux secret des fruits du gommier. Nous avons souligné la contradiction qui existe entre les deux fantasmes (se conformer au modèle de darne qui représente la virilité triomphante ou à celui de Tepata qui évoque encore l'enfance dans sa toute puissance). Mais le domaine de l'Incertaine, en tant que zone intermédiaire, admet ce paradoxe sans exclusion de l'un des deux termes.

Parmi les modèles convoqués, s'en trouve encore un très intéressant car il se situe justement à la charnière entre le monde de l'Incertaine et le monde des adultes, c'est le personnage de Marcellin. A peine sorti de l'adolescence, il est comme le double de Jean-Claude, juste un peu plus âgé. Il semble très assuré au jeune garçon car il peut dompter la chèvre jaune que lui-même ne parvient pas à mater. Mais il lui reste de son enfance encore fraîche une caractéristique : son rire qu'il déteste parce qu'il le retient d'entrer pleinement dans le monde des adultes, qui est aussi celui dans lequel il pourra courtiser Camille :

« Devant elle il avait réussi à être sérieux, imposant. Enfin un peu comme Darne lui-même. Et voilà qu'aussitôt hors de vue ce maudit rire le reprenait. [...] Marcellin maudit ce rire qui, depuis toujours, était dans sa cervelle et dans sa gorge. Il se jura de l'étouffer. »²⁸

Ce modèle constitue donc pour Jean-Claude un fantasme qui se situe encore sur un autre plan, mais sans doute plus accessible, plus proche d'une réalisation dans le réel. Nous en reparlerons lorsque nous évoquerons les limites du domaine de l'incertaine.

Quant à Camille, l'Incertaine est surtout pour elle le lieu d'où elle peut fantasmer une relation avec Darne ou avec le fils de Bertrand sans en avoir à subir la réalité. convoitée par

²⁸ p.224

tous les jeunes hommes à proximité, Darne, Marcellin, le fils de Bertrand et Téhin, l'héritier de la chefferie canaque qui a été détrôné mais qui garde le souvenir de sa dignité usurpée, Camille ne perçoit pas totalement le caractère sexuel de leurs aspirations, et c'est justement parce qu'elle choisit de rester dans le domaine de l'Incertaine qu'elle peut les accepter sans angoisse. Cependant elle perçoit que ces relations que les jeunes hommes attendent d'elle excèdent ce qu'elle peut représenter. C'est pourquoi lorsque Téhin lui propose de l'emmenner, le soir, près de l'épave, elle hésite sans vraiment savoir ce qui la retient.

2.2.3. *Les limites de l'Incertaine*

À plusieurs reprises, de façon cyclique, l'auteur explique que l'épave de l'Incertaine a bougé et que son étrave commence à pointer vers le large. À la fin du roman, symboliquement, elle « s'éloigne ». Tout le récit est donc à considérer non comme le domaine de l'Incertaine lui-même, comme le titre pourrait le faire penser, mais plutôt une lente et graduelle sortie de ce domaine. C'est ainsi que progressivement, ce roman raconte comment les enfants sont poussés hors du domaine pour accomplir leur adolescence et leur entrée dans le monde des adultes—monde de la réalité. De façon imagée, l'épave se tourne vers l'Ailleurs, comme pour dire aux enfants que cette zone n'est qu'un passage et qu'il leur faudra la quitter. D'ailleurs chacun à leur tour au cours de cette journée particulière, perçoit des signes de quelque chose de pressenti, qu'ils ne symbolisent pas encore mais qui est un « hors de l'Incertaine ».

A l'instar du personnage de Marcellin qui se situe à la frontière extérieure de l'Incertaine, ce domaine n'est pas infini, et présente des limites que les deux enfants testent tour à tour.

D'ailleurs le dernier modèle que Jean-Claude convoque dans ses fantasmes est celui de Marcellin. Il s'agit d'un fantasme à peine sublimé qui pourrait véritablement correspondre à une réalisation. Les fantasmes évoluent donc, eux aussi, vers une sortie des limites de l'Incertaine pour progressivement s'approcher du réel.

Pour Jean-Claude, quitter l'Incertaine, c'est quitter un monde rassurant pour ressentir le piquêre du réel :

« Jean-Claude quitta le domaine clair, proche de celui de l'Incertaine, où il venait de se mouvoir et sentit le prendre à la gorge la vague angoisse coutumière, compagne de ses traversées du sous-bois. »²⁹

Plusieurs autres fois il sera fait allusion dans ce roman, dans le cadre d'une focalisation interne sur Jean-Claude ou sur Camille, de la profondeur mystérieuse des bois qui s'enfoncent au-delà de l'Incertaine dans des éléments qu'ils ont du mal à symboliser et qui provoquent de l'angoisse : « Jean-Claude et sa sœur sentirent étrangement en entrant dans cette vallée qu'ils avaient abandonné l'Incertaine. »³⁰

Lorsque les enfants pénètrent dans l'ancienne maison de Bertrand, désormais dévorée par la végétation, ils passent une arche végétale et se retrouvent dans un espace, dont le narrateur précise qu'il se situe au-delà de l'Incertaine, qu'elle ne peut y pénétrer. C'est un espace qu'il reste donc à conquérir pour les deux enfants qui s'amarrent à *l'Incertaine* pour mieux explorer ces contrées limites :

« L'incertaine faisait partie du domaine clair de l'extérieur ; elle était liée au palais des songes, mais ne pénétrait point sous la chape magique. »³¹

Camille, un peu plus âgée que son frère est plus proche encore de la sortie du domaine. Ses interrogations intérieures qui concernent ses sentiments et ses émotions en lien avec les jeunes hommes qui l'entourent. Elle les trouve « changeants », « bizarres », « incohérents » et ne peut mettre un mot sur leur attitude ni y trouver une logique, faute de référence. Avec le fils de Bertrand, Camille semble avoir rencontré quelqu'un qui, comme elle le formule, « parlé son langage », c'est-à-dire celui de l'Incertaine. Mais très vite, la réalité est venue détruire l'illusion et Camille finit par refuser de se rendre au rendez-vous fixé. C'est donc bien le réel qui est à la limite frontière de l'Incertaine.

2.3. Un espace potentiel

L'épave de l'Incertaine entraîne donc à sa suite un grand nombre de significations qu'elles soient réelles, imaginaires ou symboliques. Le roman a l'ingéniosité de les exploiter dans toutes leurs dimensions : bateau échoué, elle porte la connotation de l'Ailleurs, du voyage et de l'espace infini où l'on pourrait virtuellement se déplacer. En ce sens elle agrandit l'espace et lui donne une sorte de dimension supplémentaire, une épaisseur métaphorique. Cette épaisseur métaphorique est d'ailleurs le propre de la poésie, ce qui permet de dire que

²⁹ p.59

³⁰ p.60

³¹ p.159

l'Incertaine est, littéralement, *poétique*. Mais l'Incertaine est aussi et surtout un mot. L'auteur nous dit :

« Elle était devenue ce à quoi n'avait guère songé l'armateur avant de la lancer vers des mers inconnues, vers des récifs millénaires construits en siècles infinis par des polypiers infimes et puissants [...] Immense filet à prendre du rêve sur la pointe aiguë des rocs. Elle était devenue elle-même, à des milliers de lieues de son port d'attache et du rythme des saisons familières ; elle était *l'Incertaine*. »³²

Comme l'explique cette poétique description, l'épave s'excède elle-même pour incarner une notion et même un champ, dans lequel elle va alors attirer tout ce qui présente ces caractéristiques d'« incertitude », à savoir de non décidabilité. Elle devient donc le nom et la représentation symbolique de cet espace dans lequel les enfants décident de se mouvoir car ils s'y sentent plus libres et plus à l'abri d'être eux-mêmes. La problématique de la double culture innerve chacune des pages de ce roman même si cela reste souvent implicite. Mais l'avant-propos et la conclusion ne laissent aucun doute sur le propos de l'auteur : Camille et Jean-Claude sont bien les hybrides issus de la colonisation, à l'instar de l'auteur lui-même, qui se cherchent encore une culture d'accroche n'étant ni d'ici ni de Là-Bas. Or cette zone intermédiaire, c'est la zone du jeu, telle que la conçoit Winnicott et qu'il nomme « espace potentiel » :

« Nous supposons ici que l'acceptation de la réalité est une tâche sans fin et que nul être humain ne parvient à se libérer de la tension suscitée par la mise en relation de la réalité du dedans et de la réalité du dehors ; nous supposons aussi que cette tension peut être soulagée par l'existence d'une aire intermédiaire d'expérience qui n'est pas contestée (arts, religion, etc.). Cette aire intermédiaire est en continuité directe avec l'aire de jeu du petit enfant « perdu » dans son jeu. »³³

DW Winnicott relève plusieurs caractéristiques de cet espace :

Tout d'abord, l'aire du jeu est une aire intermédiaire entre la réalité psychique, qu'elle n'est pas, et le monde extérieur, qu'elle n'est pas vraiment non plus. Elle doit être considérée comme externe à l'individu, comme l'est l'Incertaine qui a une réalité extérieure, mais dont la signification est construite au-delà de sa simple réalité.

A l'intérieur de cet espace, « l'enfant rassemble des objets ou des phénomènes appartenant à la réalité extérieure et les utilise en les mettant au service de ce qu'il a pu prélever de la réalité interne ou personnelle. Sans halluciner, l'enfant extériorise un échantillon de rêve potentiel et il vit, avec cet échantillon, dans un assemblage de fragments empruntés à la réalité extérieure »³⁴. C'est bien ainsi que le domaine de l'Incertaine est construit, peuplé de

³² p.159

³³ Winnicott, D. *Jeu et Réalité*. 1975, Gallimard, Folio Essai

³⁴ *ibid.* p.105

phonographe, de chèvre et d'éléments disparates qui forment néanmoins une cohésion logique pour le créateur de cet espace.

Néanmoins, cet espace peut être menacé par les pulsions contre lesquelles il sert de défense. « La pulsion constitue la plus grande menace pour le jeu et pour le moi », indique DW Winnicott. Et il peut également être détruit par un degré trop élevé d'angoisse, c'est-à-dire par une irruption trop brutale du réel. Nous verrons en détail dans la partie suivante quels sont les éléments qui menacent cette zone, mais nous pouvons dès maintenant préciser qu'ils sont en rapport avec deux domaines du réel particulièrement anxiogènes : la mort et la sexualité.

Cependant, dans le roman, les enfants pressentent avec angoisse qu'ils vont avoir à quitter cette zone de l'Incertaine qui, comme nous l'avons vu, s'éloigne progressivement et les pousse à accéder à la réalité pour devenir adultes. Or Winnicott affirme que ce renoncement n'est pas inéluctable et qu'il existe une autre voie, dans laquelle nous ne sommes pas obligés de quitter pour toujours l'espace potentiel. C'est cette voie que l'auteur, Jean Mariotti semble avoir choisie à travers l'écriture de ce roman. Mais il ne s'agit pas simplement de création artistique : lorsque Winnicott parle de créativité il ne parle pas seulement de création artistique, et même pas du tout, il considère plutôt une attitude créative face au monde, à l'exemple de ce que produisent les enfants du roman lorsqu'ils construisent le domaine de l'Incertaine.

2.4. Le roman comme espace potentiel

Pour Freud, dans *l'Avenir d'une Illusion*, nous dit Sylvie Zerillo³⁵, « aucun bonheur n'est possible dans le cadre de la civilisation et de la culture, car il oblige l'être humain à renoncer à la satisfaction pulsionnelle. Aussi, les illusions artistique, philosophique et religieuse sont compensations anesthésiantes, consolations lénifiantes aux sacrifices imposés par le processus culturel. Elles doivent être confrontées au principe de réalité et l'éducation a un rôle déterminant à jouer en ce sens. Elle doit apprendre à l'homme à assumer le « poids de la vie », de la « cruelle réalité » ». Winnicott, effectuant une relecture de cette position freudienne, propose de considérer cette illusion comme bénéfique car elle est source de créativité.

Jean Mariotti n'a jamais caché sa propre difficulté à être, à trouver à la fois son identité et sa place dans cette double culture qui est la sienne, entre la brousse calédonienne et

³⁵ Zerillo, S. « De l'illusion à la culture ou le regard de Winnicott sur la créativité ». *Les cahiers du CERFEE*, 2012 (32) < <https://doi.org/10.4000/edso.324> >

le monde intellectuel parisien. Plus qu'aucun autre il sait la difficulté de trouver sa place dans une réalité souvent compliquée. Mais de son enfance il a gardé justement cette faculté de rêver, ou plutôt de se réfugier dans son espace potentiel. D'abord porté vers la peinture, il s'est réalisé finalement dans l'écriture. Nous pouvons imaginer que ce roman, *A Bord de l'Incertaine* fonctionne comme une incarnation en abyme de cet espace qui le sien. En effet, le titre ici, comme une clé de lecture, semble indiquer que c'est l'ensemble du roman qui constitue ce domaine de l'Incertaine, dans lequel les oppositions de l'intérieur et de l'extérieur, du fantasme et de la réalité, de la pulsion et de son refoulement n'ont pas lieu d'opérer. On remarque tout d'abord que le roman s'affranchit dès le début des règles de la temporalité pour offrir le récit dilaté d'une seule journée. Cette journée s'enfle, se remplit de toutes les pensées, de tous les fantasmes et de tous les souvenirs que les différents personnages viennent ajouter et donne l'impression de s'ouvrir à l'infini sans jamais avoir de fin. Pourtant quelques repères temporels permettent de voir l'avancée du temps : la partie 1 se situe tôt le matin et met en scène la rencontre de Darne et des trois canaques la Guerre, Bouton et Biha qui reviennent de la « maman pour de l'or » ; la partie 2, toujours le même matin se situe sur le chemin de l'école et s'ouvre sur les pensées de Jean-Claude ; les parties 3 et 4 se déroulent pendant le temps de classe et oscillent entre la vie intérieure de Jean-Claude qui est régulièrement rappelé à l'ordre par son institutrice—« Jean-Claude, soyez plus attentif ! »--et la vie de Camille à la maison ; la partie 5 met en scène de trajet du retour de l'école, et la rencontre avec le fils de Bertrand ; la partie 6 raconte le retour à la maison ; la partie suivante, 7, relate la partie de pêche avec l'Oncle Tiburce et le domaine de *l'Incertaine* près de laquelle l'Oncle accepte de les mener ; la partie 8 raconte la soirée au retour de la partie de pêche. Enfin, une ultime partie courte et bâtie comme un prologue s'ouvre sur une possibilité de changement dans l'esprit des enfants, et l'éventualité de la disparition de l'Incertaine, emportée par les flots. Dans ce roman, donc, Mariotti donne aux héros Jean-Claude et Camille mais aussi à plusieurs autres personnages le droit à la sérénité, même si peu à peu elle se teinte de pointes d'inquiétude. On sait combien notamment le personnage de Jean-Claude est inspiré de sa propre vie. Mais on sait aussi qu'il n'est pas besoin de dimension autobiographique pour retrouver, comme l'écrit Freud dans « La création littéraire et le Rêve éveillé », une projection de toutes les identités du Moi dans chacun des personnages du roman. Jean Mariotti a-t-il ainsi donné aux enfants qui le représentent une chance qu'il n'a pas eue ? Ou est-ce véritablement la possibilité de renouer avec cet espace qui, devenu adulte, lui est plus difficile d'accès ?

En tout cas, les deux enfants du roman sont véritablement protégés par l'Incertaine :

« Ils ne se posaient pas la question du réel. Le réel n'était rien auprès de la féerie merveilleuse de la vie de leur jeunesse ; cette féerie qui, sans gêne, pouvait osciller entre deux mondes et leur prêter à tous deux le droit d'être. »³⁶

Le roman semble donc ici prendre le contre-pied de notre habituelle conception de la représentation, qui pose la réalité comme base et la représentation comme reflet de cette réalité. Ici, c'est le roman, concret, qui semble émaner, être la représentation de cet espace potentiel qui est le domaine de l'Incertain et qui est l'apanage de la fiction, qu'elle soit littéraire ou fiction intime et personnelle, fruit de notre propre roman intérieur et de notre créativité fondamentale.

En effet, réfléchissant à la question de la « réalité », Winnicott est conduit à la définir comme « l'ennemi par excellence de la spontanéité, de la créativité et du sentiment du réel. » Il écrit : « le principe de réalité est vraiment une sale histoire ». Et toujours selon lui, l'évolution des mécanismes psychiques permettra à l'enfant « de faire front contre cette offense (la réalité). Car il s'agit bien là d'une offense ». ³⁷

³⁶ p.206

³⁷ citations qui proviennent de : D.W. WINNICOTT, *Conversations ordinaires*, NRF, Gallimard, 1988

3. L'espace symbolique ou l'inquiétante étrangeté de l'île

Si les enfants éprouvent le besoin de bâtir le domaine de *l'Incertaine* c'est que l'île n'est pas exempte de sources d'angoisse. Winnicott affirme que cet espace potentiel qui celui du jeu, nous l'avons vu, peut supporter un certain degré d'angoisse mais doit prendre fin lorsque ce degré excède un certain niveau. Autrement dit pour se positionner sur un terrain plus lacanien, l'espace potentiel peut résister un certain temps à l'irruption du Réel mais ne peut l'empêcher totalement de pénétrer le psychisme. C'est cette mécanique que vont vivre les personnages du roman et en particulier les deux enfants : protégés par cette zone intermédiaire qui est l'espace dans lequel ils peuvent permettre à leur Moi de devenir progressivement mature, ils vont faire des expériences de confrontation au réel et à l'inquiétante étrangeté qui en résulte. Après ces expériences, l'Incertaine pourra commencer à prendre l'orientation du départ pour les laisser entrer dans le monde des adultes.

3.1. La rencontre avec la mort

La mort plane sur l'île, c'est un fait. Les enfants ne peuvent totalement l'occulter.

Le roman s'ouvre sur une réunion secrète tenue par les anciens membres de la tribu de Nemdine qui a été spoliée de sa terre en mesure de coercition pour les punir d'avoir tenté une insurrection. Cette réunion secrète a pour but de décider d'une nouvelle rébellion contre le pouvoir des Blancs. C'est véritablement un conseil de guerre qui se tient, et le sorcier Biha explique qu'il compte envoyer un sort contre la famille de Jean-Claude. Pour protéger le petit garçon innocent et protégé par une des membres de la tribu—qui se considère comme sa mère adoptive—il explique qu'il a envoyé cette dernière apporter des nourritures sacrées pour le protéger contre ce sort. L'entrée du roman est donc immédiatement empreinte de violence sous-jacente et de menace de mort. Par ailleurs, cette insurrection potentielle fait écho à l'autre, la Grande Insurrection qui leur a valu la relégation et l'anéantissement de leur tribu. Cette Grande Insurrection est relatée plus loin dans le roman par Jambon, alors jeune homme. Ceux qui y ont assisté, et ont survécu, en restent marqués et ce souvenir plane sur l'ensemble du territoire comme une menace permanente :

- Vous étiez à Wouimatche au début de l'Insurrection ?
- Pour la centième fois Jambon répondit :
- Oui, chez un colon nommé Boulaire.
 - Il a été tué ?
 - Lui et toute sa famille.³⁸

³⁸ p.211

Le père de Jean-Claude et Camille en est un des rescapés. Il garde d'ailleurs la cicatrice explicite d'un coup de tamioc à la tête qui aurait dû le tuer. Les images que chacun garde enfouies du souvenir de ces événements sont particulièrement violentes :

« Ce jour-là, celui qui brûlait sur la montagne [*le feu canaque*] en face de nous, c'était pour signaler quand le moment serait venu de nous tuer et de nous faire rôtir. »³⁹

« J'ai vu le casse-tête lui entrer ici et la pointe ressortir là ! Juste sous le menton. Les os avaient éclaté et le bec d'oiseau était comme soudé au milieu de ses cheveux noirs. »⁴⁰

Ce souvenir de mort, et cette potentialité de mort trouvent un écho dans l'image de l'aigle qui plane au-dessus des poules, pendant toute la journée où Jean-Claude est à l'école, laissant son ombre obscurcir le poulailler et mettre en tension l'ensemble de ses habitants. Il est finalement abattu par le coup de fusil de monsieur Savinien après avoir tenté d'attraper le lapin Dodido, et reste la seule mort effective du roman. Sa dépouille reste au sol, comme un symbole christique, ailes déployées en croix :

« L'aigle, mort, gisait sur le dos à la place où il s'était abattu, les ailes déployées, les serres à demi crispées sur des touffes de poils. »⁴¹

Il témoigne ainsi de la violence ordinaire de ce monde et d'une forme de banalisation de la mort.

C'est dans cette atmosphère lourde et pourtant naturelle aux enfants qui n'ont rien connu d'autre que Jean-Claude va être confronté par deux fois à la mort. La première confrontation est douce car il s'agit du Grand squelette, abandonné dans l'île où les enfants vont accoster pendant que l'Oncle Tiburce et les adultes continuent leur partie de pêche. Abandonné mais paisible et recouvert de végétation, il donne une impression d'apaisement qui évoque la continuité de la mort et de la vie. En cela il représente la conception canaque de l'existence—à savoir que beaucoup de dialectes canaques ne possèdent pas de mot pour dire « mort » et utilisent le terme qui signifie « changement » ou « transformation » :

« Le squelette n'apportait pas avec lui le malaise de la mort. Il avait quelque chose de familier, comme les arbres et les pierres recouvertes de la même mousse. Les enfants le contemplaient sans effroi. »⁴²

Il est d'ailleurs considéré comme sacré par les canaques, et Biha, qui les espionne, vérifie qu'ils ne le profanent pas au risque d'attirer sur eux une malédiction.

La seconde confrontation est plus violente. Jean-Claude, fasciné par un petit hippocampe a tout à coup l'impulsion—la pulsion—de le piquer avec sa sagaie. Devant ses

³⁹ p.213

⁴⁰ p.214

⁴¹ p.134

⁴² p.200

mouvements frénétiques d'agonie, le jeune garçon lui écrase la tête contre un tronc d'arbre. Il est alors saisi d'une sensation angoissante de vide : l'irruption de cette mort violente l'arrache à l'Incertaine et le confronte au Réel, ce que l'auteur traduit avec une précision quasi psychanalytique qui fait particulièrement écho à la définition de l'angoisse lacanienne, qui est irruption du Réel non symbolisé dans la scène de nos représentations du monde :

« Il y eut alors un grand vide. Le monde lui parut immense, sans bornes, désolé. L'angoisse le saisit si fort à la gorge qu'il fut sur le point de crier. Seuls son orgueil et la prétention qu'il avait d'être déjà un homme inaccessible à la crainte l'en retinrent. Mais il fut frappé en son cœur et en son imagination de l'immensité du vide qu'il avait ressentie autour de lui. »⁴³

C'est donc bien le monde imaginaire—celui de l'Incertaine—qui vacille devant l'irruption du Réel.

3.2. La rencontre avec la sexualité

C'est surtout le personnage de Camille qui incarne cette confrontation.

Cette confrontation se fait tout d'abord à l'intérieur du domaine protégé de l'Incertaine, mais va progressivement la pousser à en découvrir les limites et à en sortir.

La sensualité/sexualité des deux enfants passe tout d'abord par le soin qu'ils accordent symboliquement à leur jardin, à la protection et à l'éclosion de leurs fleurs, ramenées de la forêt et des contrées sauvages pour les domestiquer et les mener, symboliquement, vers la *culture*. La difficulté de ce passage s'incarne notamment dans la plante sauvage que les enfants ont demandé à Marcellin de rapporter de la forêt et qui s'étiole entre les mains de Camille qui ne sait comment l'aider. Au début du roman, sa détresse devant la nécessité de s'acclimater semble sans issue, et Tam, le cuisinier chinois, annonce gravement sa sentence : « Tout à l'heure mourir ! »⁴⁴. Cependant, il accepte de s'en occuper et après quelques soins, il annonce à la jeune fille : « Demain un peu bien »⁴⁵, comme une sorte de validation du changement qui s'opère en Camille elle-même, dans son passage vers la *culture*, vers l'âge adulte. D'ailleurs à la fin du roman, la plante a définitivement retrouvé sa fraîcheur comme une promesse d'éclosion pour Camille elle-même :

« Camille, devant le prodige accompli par le chinois, songea qu'avec son aide elle pourrait réaliser son désir : planter, à la limite de son jardin, penché sur le talus de la route, un de ces arbres qui croissent sur les berges des rivières. À la saison, leurs branches se couvrent d'une floraison

⁴³ p.65

⁴⁴ p.109

⁴⁵ p.122

épanouie avec une telle profusion que les pétales mousseux cachent le bois dur et font de l'arbre entier un immense rameau fleuri [...] »⁴⁶

Mais c'est surtout dans son rapport avec les hommes que Camille va expérimenter ces changements profonds qui se produisent en elle et qu'elle détecte à la fois par ses sensations, mais aussi par les comportements des hommes envers elle. Vaccarron, un des colons de la petite colonie, est un homme taciturne, et considéré comme un original, un peu dérangé car il ne parle à personne. Pourtant, devant la plante, il se met subitement à s'intéresser et à parler à Camille. La jeune fille ressent alors une complicité avec cet homme qui semble avoir gardé le contact avec le domaine de l'Incertaine, et comprendre ses émotions :

« Désignant affectueusement celles qui croissaient dans ce que l'on appelait dédaigneusement « l'herbier », Vaccarron avait dit « nos plantes ». L'étrange bonhomme à la plaque tournante, au parapluie et aux lorgnons aimait ce qu'elle aimait et n'en souriait point. »⁴⁷

Par opposition, le contact avec les jeunes hommes qui s'intéressent à elle de façon plus sexuée est pour elle un bouleversement. C'est sa rencontre avec le fils de Bertrand qui va la plonger dans les réflexions les plus profondes par rapport à sa vie intérieure. Cette rencontre commence sous le signe de l'Incertaine, domaine dans lequel il semble entrer sans difficulté, alors que Darne, homme accompli dans toute sa virilité et qui apparaît comme son fiancé avéré, en représente l'opposition absolue. Dès le début de leur rencontre, « il semblait rentrer de plain-pied dans son rêve. Maintenant elle savait pourquoi, en dépit de son attirail étranger et de sa figure gravée par une autre vie, elle l'avait reconnu. »⁴⁸. Très vite, pourtant, ce *fils de Bertrand* ne confirme pas ses promesses et la jeune fille doit s'avouer que sa représentation et ce qu'il est dans la réalité ne coïncident pas. C'est cette prise de conscience qui la pousse hors du champ de l'Incertaine. Finalement, les émotions étranges éprouvées lorsqu'elle pense au jeune homme s'effacent. A la fin du roman, elle finit par décider de ne pas honorer le rendez-vous pris avec lui car il n'est « qu'un colon maladroit », et, à ce titre, n'appartient ni à l'Incertaine, domaine rassurant dans lequel elle aurait développé sa sexualité de façon tout à fait protégée, ni à une réalité qui lui corresponde culturellement, comme Darne. C'est cette bascule, expliquée à travers une focalisation interne sur le personnage de Camille, qui marque la sortie de l'Incertaine. C'est alors aussi qu'elle remarquera que la navire s'est retourné vers le large :

« Depuis quelques temps la vie changeait. Les hommes devenaient bizarres. Ou bien, même ceux dont elle admirait le plus la force et le prestige, devenaient trop doux auprès d'elle, ou bien ils

⁴⁶ p.219

⁴⁷ p.123

⁴⁸ p.164

devenaient incompréhensibles, changeants, incohérents. Ils paraissaient tour à tour la préférer au reste du monde ou la tenir responsable de quelque grief dont elle ne pénétrait pas la cause. La vie n'était plus claire, lisse, unie, ronde et joyeuse, comme une belle boule lumineuse que l'on tient à la main, dont on aime le toucher agréable et sûr et les transparences amies. »⁴⁹

Intuitivement, elle sait que les deux hommes ne doivent pas se rencontrer, non pas qu'ils puissent se battre par jalousie pour elle, mais plutôt parce qu'ils n'appartiennent pas aux mêmes représentations intérieures de la jeune fille et à ce titre, elle ne peut les considérer en même temps. La présence de Darne, Camille le sait bien, détruirait la magie qu'elle a construite autour du *fils de Bertrand* :

« Mais parce que Darne était toujours plus fort, il ne fallait pas qu'il vienne, le soir, au rocher où serait le fils de Bertrand. »⁵⁰

C'est au cours de la partie de pêche que Camille va prendre conscience de la corporéité de Darne. Cette prise de conscience associe la sexualité et la mort, et fait émerger une angoisse que la jeune fille ne sait pas clairement expliquer. C'est cependant l'association psychanalytique habituelle d'Eros et Thanatos :

« Les Canaques l'inquiétaient moins. Il semblait à Camille qu'ils n'avaient rien à craindre. Leur corps brun était fait pour se fondre avec les éléments qui les entouraient. Le corps de Darne, blanc par contraste, lui apparut, soudain, comme d'une matière plus fragile, plus proche du sien propre. »⁵¹

Cette prise de conscience est aussi associée de façon très explicite pour le lecteur mais sans doute inconsciente pour la jeune fille, au souvenir de la saveur de la pomme--dont la connotation sexuelle est bien connue. Fruit exotique et recherché dans cette île du Pacifique, parce qu'elle provient de France, sa saveur est aussi empreinte de sensualité.

Mais si Camille perçoit cette évolution au cours du roman, elle n'est pas encore entrée suffisamment dans la réalité adulte pour en avoir une idée claire et symbolisée. C'est pourquoi elle ne peut par exemple comprendre les fredaines de son chien Black :

« Sans pénétrer tout au fond du mystère qui, périodiquement, transformait ainsi son chien... »⁵²

Mais elle a assez de pressentiment cependant pour décider de ne pas accepter de s'embarquer avec lui, en cachette, dans sa pirogue pour aller voir *l'Incertaine*.

⁴⁹ p.222

⁵⁰ p.196

⁵¹ p.192

⁵² p.53

3.3. La limite du langage

Les difficiles confrontations avec la mort et la sexualité, qui représentent les deux grands questionnements de l'humanité, se matérialisent dans la limite du langage. Autrement dit, les deux enfants, confrontés chacun à l'un de ces deux phénomènes, perdent leurs mots, ne savent plus nommer la chose et se retrouvent vides devant un objet qui ne devrait pas être là. Nous sommes donc bien devant un tableau qui pourrait être une forme d'incarnation de la théorie lacanienne du réel, qui se définit comme une faille dans la symbolisation—dans le langage⁵³.

Cette impossibilité de représenter symboliquement le réel se manifeste tout d'abord à l'échelle de l'environnement, dans l'île, par le rappel de l'existence des pétroglyphes. Ce sont des signes que les anciens habitants ont gravés sur la pierre et qui sont devenus indéchiffrables pour les habitants actuels. Ils sont comme un témoignage d'un langage inaccessible, d'une réalité perdue et exposent aux yeux de tous, de façon inconsciente, les limites du langage :

« Ces roches gravées tout comme celles qu'il avait pu voir quand il avait accompagné Marcellin à Faavelli, à la chasse, portaient des dessins mystérieux : des crabes, des soleils, des figures géométriques, de bizarres assemblages de traits rectilignes et courbes. Nul ne savait lire cette écriture ; seule trace, seul témoignage laissés par la race disparue dont on évoquait l'existence. Les Canaques eux-mêmes ignoraient tout de ces hiéroglyphes et de ceux qui en avaient tracé les signes dans la roche dure. »⁵⁴

Parallèlement à cette impossible communication à l'échelle diachronique, il existe aussi dans l'île une impossible communication horizontale en particulier entre les différentes cultures. La culture métropolitaine, qui est une culture du mot et de l'écrit, se heurte aux traditions ancestrales canaques locales, qui admettent une culture de la parole et du geste. C'est ainsi que les pancartes que Tepata affiche sur le panneau près de l'école, et qui représentent les injonctions métropolitaines faites aux habitants de l'île, restent désespérément vides de sens puisqu'elles ne sont lues par personne. L'auteur les compare symboliquement à « un prophète prêchant hystériquement dans les niaoulis nouveaux et les brousses fauves ». Ainsi le langage, même lorsqu'il ne fait pas défaut, ne peut atteindre sa cible. D'ailleurs, les habitants de l'île, même les colons, ont développé un rapport complexe au langage. Les deux « originaux » que sont Vancarron et Birème en sont un exemple explicite. Le premier est un mutique, qui se méfie de la parole, « ce trompe la faim si indispensable aux civilisés » ; le

⁵³ séminaire X, *l'Angoisse*

⁵⁴ p.56/57

second, au contraire, « de temps en temps [...] allait chez un colon du voisinage et parlait, parlait, toute la journée et souvent toute la nuit. Sa cure faite, il retournait à sa propriété. »

De leur côté les enfants se retrouvent à court de mots dans les moments les plus bouleversants de leur existence. C'est notamment lorsque Jean-Claude exécute l'hippocampe qu'il se retrouve vide, incapable d'expliquer sa sensation. Il en est alors réduit, pour raconter son aventure, à s'exprimer de façon vague et creuse :

« C'est drôle comme ça fait quand on les pique avec la sagaie », se disait-il à lui-même. Il n'avait à sa disposition que cette locution enfantine : « c'est drôle comme ça fait », pour exprimer tout l'inconnu qui venait de le frôler. Songeant combien il est différent de transpercer un poisson comme il le faisait journellement, ou bien un hippocampe, il se répétait obstinément : « c'est drôle comme ça fait, quand on les pique. »⁵⁵

C'est que l'hippocampe, au contraire du poisson, n'est pas une nourriture. Jean-Claude est alors confronté à une mort sans raison, donnée uniquement par curiosité et révélant ainsi la vulnérabilité du vivant. L'auteur avait aussi précisé plus haut que l'animal ressemblait à un « homme miniature », ce qui accentue l'identification du garçon. Cette irruption brusque de la conscience de sa mortalité le prive de symbolisation et de mots. C'est l'angoisse qui prend alors le relais. C'est d'ailleurs aussi cette même émotion qui surgit devant les mots inconnus des adultes. Lorsque les parents parlent de leurs problèmes d'argent, les deux enfants qui n'ont pas la notion de ces réalités ne comprennent pas et sont envahis d'un sentiment de profonde angoisse :

« Entendre ces mots « argent » et « affaires » était, pour eux, terrifiant. »⁵⁶

De la même façon, Camille reste muette devant son expérience de la rencontre avec le fils de Bertrand. Elle ne sait pas trouver les mots pour expliquer son aventure et préfère ne pas en parler :

« Le repas du soir fut pareil à ce qu'il était chaque jour. Plusieurs fois, Camille avait été sur le point de dire : « Le fils de Bertrand est revenu. Il m'a parlé ce soir. » Il lui était impossible de prononcer ces paroles simples. Elle se taisait, se remémorant avec une grande émotion « tout ce qui s'était passé ». »⁵⁷

Camille sent confusément que ces paroles qui sont purement dénotatives ne peuvent rendre la réalité de son ressenti. Et par ailleurs, son ressenti n'est pas encore de l'ordre du représentable pour cette toute jeune fille, qui, comme son frère devant la mort, finit par employer une expression générique : « tout ce qui s'était passé », sans pouvoir se le représenter précisément.

⁵⁵ p.65

⁵⁶ p.183

⁵⁷ p.181

3.4. Le trou du Réel

Cette impossibilité à dire et à représenter est la conséquence de ce que Lacan, nomme « le trou du réel », c'est-à-dire l'impossibilité d'appréhender le réel directement et dans sa totalité. En effet, le psychisme humain lui permet de représenter le réel et de le gérer non pas par une approche directe mais à travers ces représentations que Lacan nomme « la scène ». Or il y a toujours un manque entre cette scène et le réel, c'est le trou. Le roman met en scène métaphoriquement ce trou, en particulier à travers l'image du poisson coupé en deux.

Lors d'une partie de pêche avec son Oncle Tiburce, le jeune Jean-Claude pêche un poisson, qui, lorsqu'il le remonte, se révèle sectionné, et exhibe une trace de mâchoires effrayante à l'endroit de la coupure. Jean-Claude est bouleversé par cet événement pourtant assez anodin car il le sent lourd de significations. Cette image sera l'un des motifs récurrents du roman, aux moments de malaise et d'angoisse. Camille par exemple évoquera cette image lorsqu'elle se représente le corps de Darne, très hâlé sur les parties extérieures mais étrangement pâle sur le torse, comme un homme en deux parties distinctes. Comme les enfants, mais pour d'autres raisons, les Canaques présents lors de cet incident sont aussi extrêmement touchés. C'est que cet incident a pour eux un sens de présage négatif :

« Quand il amena à lui le dernier mètre de corde,, il vit accroché à son hameçon un demi-poisson seulement. Dans les profondeurs sous-marines, une bête de proie avait fondu sur le captif à la belle couleur d'or rosé, et, d'une mâchoire puissante, lui avait tranché le corps en deux. Tout le drame était inscrit sur la fragile chair sectionnée. Les Canaques le commentèrent d'un seul sifflement significatif. La Guerre et Biha échangèrent un regard. »⁵⁸

3.5. Quelques douces folies dans l'île ou la difficulté d'affronter le réel.

Si le roman se concentre essentiellement sur les enfants et leurs efforts pour préserver un psychisme intact devant les attaques du réel, il révèle néanmoins également les difficultés d'autres êtres, adultes ou même animaux et végétaux pour trouver leur équilibre dans cet environnement déstabilisant que représente l'île. Les premiers à en souffrir sont les deux *déracinés*, au sens propre du terme, à savoir la plante sauvage et l'amandier « fou ». Nous avons déjà parlé de la difficulté pour la plante sauvage de trouver ses repères dans l'« herbier » des enfants. Elle réussit néanmoins, avec les bons soins de Tam, à s'épanouir. Ce n'est pas la solution trouvée par le pauvre arbre fruitier, déplacé à plus de 25000 km de son lieu de vie naturel. Pour répondre à ce stress, il choisit donc, selon l'auteur, la *folie*.

⁵⁸ p.103

« Depuis trois ans qu'il était planté dans cette terre étrange, le jeune amandier n'avait pu s'acclimater. Il gardait souvenance des appels de la terre boréale, croyait toujours sentir la venue de la saison douce et se couvrait de fleurs. Les fleurs à peine tombées, trompé par la douceur persistante de la température, il ne leur laissait pas le temps de se transformer en fruit et hâtait vers l'éclosion la floraison nouvelle.[...] Et sans cesse il reprenait sa floraison hagarde ; égaré et perdu sous un ciel dont il ne comprenait pas les signes, baigné d'un climat inintelligible. »⁵⁹

Certains animaux aussi ont choisi la folie comme réponse à leurs conflits. Nous avons déjà parlé du taureau, d'ailleurs plus souvent qualifié de « diabolique » que de fou, mais il faut mentionner également la chèvre Pollux. Cette dernière manifeste sa folie sous forme de dévoration. C'est ainsi qu'après s'être attaquée aux plantations de M. Savinien, le père des enfants, « prise d'une invraisemblable folie de destruction, elle s'en vint vers le lieu où Jambon, les jours de lessive, mettait à sécher le linge lavé, sur de gros fils de fer tendus entre les piquets de niaouli. Elle s'attaqua au linge blanc claquant comme drapeaux au vent. »⁶⁰

Les êtres humains adultes, eux-mêmes, doivent trouver des biais pour s'équilibrer dans un monde sans cohérence. M. Savinien, par exemple, développe une forme de folie accumulatrice : de chaque vente aux enchères sur l'île, il revient avec un fatras d'objets hétéroclites et sans aucune utilité sur une île, les réverbères et le phonographe à la voix rouillée en sont les éléments les plus parlants. Vancarron et Birème, nous l'avons vu, chacun à leur manière, manifestent une forme de folie qui touche à la communication ; le premier évite ses congénère dans une forme de misanthropie alors que le second, atteint de brusques logorrhées, peu parler vingt quatre heures durant puis repartir se terrer dans son domaine.

Enfin, l'attitude de Madame Boubignan peut aussi être considérée comme une forme de folie : dédaigneuse de la réalité, l'institutrice continue d'affirmer et de croire aux réalités de la Métropole même lorsqu'elles sont en totale contradiction avec ce qu'elle vit en réalité sur l'île. Les fameuses quatre saisons qu'elle enseigne aux enfants et qui sont selon elle les « vraies » saisons en sont l'exemple le plus évident : les enfants, convaincue par ses certitudes, eux-mêmes vacillent sur la réalité et en viennent à faire un déni de ce qu'ils vivent. Or si cette négation de la réalité peut être un trait caractéristique normal de l'enfance, il est considéré comme une folie dans un psychisme mature.

⁵⁹ p.107/108

⁶⁰ p.113

Conclusion

Dans ce roman Jean Mariotti a choisi de représenter l'adolescence, ce passage qui est une période de construction du Moi et d'un appareil psychique mature à travers l'appréhension progressive de la réalité. Mais il élargit également son propos à toute forme de changement, de passage et de construction et met le en abyme dans l'île elle-même sous la métaphore de *l'Incertaine*.

L'île, sa configuration et les rapports de ses habitants entre eux, qu'ils soient humains, animaux ou végétaux, forme comme une matérialisation des jeux de conflits et d'équilibre qui se passent dans le psychisme. On a donc pu mettre en évidence dans un premier temps cette dynamique et ce jeu d'équilibres mouvants qui obligent chacune des instances à se réajuster constamment. Le Ça ainsi incarné par l'île elle-même et par les éléments endogènes en constitue l'origine et la toile de fond. Pleine de ses pulsions et de ses mystères pas toujours éligibles à la symbolisation, elle s'oppose mais aussi en même temps donne de la force aux autres instances. Face à elle, la Métropole et ses symboles incarnent le Sur-Moi, dont la matérialisation est le discours scolaire porté par madame Boubignan en particulier, tente de limiter cette force vive qui menace de l'écraser. Toutes deux se livrent à des combats incessants, dont le terrain et l'arbitre s'avèrent être les habitants et tout particulièrement les colons, pris entre les deux feux et les deux contraintes opposées. Ils constituent la métaphore du Moi, à la fois arbitre mais aussi origine du Sur-Moi et émanation du Ça. Il s'agira donc de montrer comment le Moi, et en particulier un Moi aussi immature que celui des deux enfants peut tenter de trouver son équilibre à travers toutes les contraintes auxquelles il est soumis, et comment il va notamment se créer une zone de confort, une zone où justement les oppositions du Ça et du Sur-Moi n'ont plus lieu d'être. Ce lieu de confort, ou plutôt cet espace potentiel, c'est celui de *l'Incertaine*. En effet, cette épave de navire contient dans ses représentations possibles tous les éléments qui peuvent en faire un objet d'investissement psychique : elle vient d'un Ailleurs inconnu et néanmoins fantasmé comme idéal, elle est là, immobile comme immuable. Elle va pourtant bouger au cours du roman puisque Camille va remarquer que son étrave se met à pointer vers le large. Cela la met donc en position d'être emportée par la prochaine tempête, comme pour signifier aux enfants que cette zone de confort, aussi nécessaire soit-elle, a vocation à être dépassée. Son nom même, *l'Incertaine*, est profondément poétique, au sens où la poésie comprend tout ce qui peut créer de l'épaisseur de sens. Or quoi de plus épais que l'incertitude, quoi de plus ouvert ? Par ses évocations elle laisse donc le champ à une immense rêverie qui permet de faire cohabiter psychiquement des éléments disparates ou opposés sans jamais les exclure ni les confronter. Cet espace potentiel

est un espace normal que tout psychisme en voie de maturation se doit d'explorer, selon DW Winnicott. Il est un lieu d'équilibre et de créativité, et reste une zone dans laquelle se retirer, même à l'âge adulte et qui, selon lui, permet d'avoir ce sentiment que « la vie vaut la peine d'être vécue ». Cette puissante zone qui est celle du jeu, mais aussi de la créativité, c'est bien évidemment celle que l'auteur Jean Mariotti, à l'instar de ses personnages, a choisi d'investir dans l'écriture de ce roman. C'est aussi sa réponse aux problématiques de dualité culturelle qui sont les siennes, comme une mise en abyme infinie. Mais cet espace, nous l'avons dit, doit être dépassé—sans être abandonné. C'est bien là le sujet fondamental du roman, qui met en scène à la fois des adolescents en train de tester les limites de ce monde de l'enfance, mais aussi des habitants de l'île en train de tester les limites de leurs fantasmes insulaires et de se confronter à la réalité : financière pour certains, culturelle pour d'autres, et d'accepter la fin des traditions pour d'autres encore. Les enfants, eux, vont naturellement devoir affronter les problématiques de la sexualité et de la mort, qui ne peuvent être contenues dans le domaine de l'Incertaine. C'est alors que les mots vont faire défaut et que le réel, peu à peu, va faire leur entrée dans leur psychisme, non sans y laisser sa trace d'angoisse.

À travers cette étude nous avons l'ambition de montrer, à l'aide d'un exemple concret, comment le roman et la fiction narrative en général peut agir comme révélateur mais aussi comme organisateur des représentations inconscientes. Ici les différents états du Moi et ses conflits sont mis en scène et représentés à travers différentes images et métaphores. Mais plus encore, c'est aussi à travers l'écriture elle-même, parce qu'elle est acte créateur, que l'écrivain réorganise aussi son Moi et parvient à mettre en mots les non dits internes qui le rongent. Le roman se montre alors comme la victoire du symbolique sur le réel.

BIBLIOGRAPHIE

- Bachelard, G. *L'eau et les rêves* <psychaanalyse.fr>
- Braconnier, A., Golse, B. *Winnicott et la création humaine*. 2012, Le Carnet psy, Eres, Paris
- Freud, S. *L'inquiétante étrangeté* <psychaanalyse.fr>
- Freud, S. *Créativité et rêve éveillé* <psychaanalyse.fr>
- Freud, S. *Le moi et le ça*, <psychaanalyse.fr>
- Freud, S. *Au-delà du principe de plaisir*, <psychaanalyse.fr>
- Freud, S. *L'interprétation des rêves*, <psychaanalyse.fr>
- Lacan, J. *Litturaterre*, <staferla.free.fr>
- Lacan, J. *Séminaire VII*, <staferla.free.fr>
- Lacan, J. *Séminaire XVIII*, <staferla.free.fr>
- Mariotti, J. *A Bord de l'Incertaine*, 2001, centre de documentation pédagogique de Nouvelle-Calédonie, Nouméa
- Philippe, N. « Du spirituel dans l'île ». *Magazine « tracés »*. 2003 (3), p.9-23 <<https://doi.org/10.4000/traces.3503>>
- Maurin Souvignet, A. « Le passage adolescent : habiter les interstices », *Le Télémaque*, 2010 (38), p. 129-142
- Winnicott, D.W. *jeu et réalité*, 1975, Gallimard, Paris
- Winnicott, D.W. *la capacité d'être seul*, 2015 (2012), Payot et Rivages, Paris
- Winnicott, D.W. *Les objets transitionnels*, 2017 (2010), Payot et Rivages, Paris
- Winnicott, D.-W. *Conversations ordinaires*, NRF, Gallimard, 1988
- Zérillo, S. « De l'illusion à la culture ou le regard de Winnicott sur la créativité ». *Les cahiers du CERFEE*, 2012 (32) <<https://doi.org/10.4000/edso.324>>
- Bassols, M. « l'angoisse, ses objets et la réponse du psychanalyste », *De la panique à l'angoisse*, actes du pont freudien, 1999 <<http://pontfreudien.org/content/miquel-bassols-l%CA%BCangoisse-ses-objets-et-la-r%C3%A9ponse-du-psychanalyse>>

