

Hybridité et voix auctoriale

Cet article se propose d'analyser trois textes d'auteurs français contemporains, aux publications apparemment peu comparables, jouissant en outre de différents niveaux de reconnaissance sur la scène littéraire. Il s'agira du *Livre des visages* de Sylvie Gracia (2012), des *Ombres errantes* de Pascal Quignard (2002) et d'*Hyperrêve* d'Hélène Cixous (2006), textes écrits donc dans la même décennie. Ce choix, aussi disparate qu'il soit, aura pour but de montrer le renforcement de la voix auctoriale, présent dans ces trois textes riches d'une hybridité qui leur est spécifique. Chez ces trois auteurs, l'hybridité générique ou lexicale n'entraîne pas la déstabilisation de la construction de l'identité auctoriale ; bien au contraire, chacun de ces textes met en jeu des « scénographies auctoriales », soit des postures dans lesquelles « l'écrivain se donne comme représentation »¹.

Dans *Le livre des visages* de Gracia, l'invention de l'écrivain par elle-même et les représentations qui mènent à cette actualisation se trouvent sous la forme d'un journal facebookien, avec photos et *posts*, que l'auteur a légèrement édité et finalement publié sur papier. Chacun des textes a, en en-tête, une date, une heure et le nom d'une ville ou d'un endroit où la photo a été prise ou auxquels elle semble faire allusion. Outre l'intérêt généré par l'interaction entre image et texte littéraire, c'est la conception du livre, dans sa généalogie, qui fascine. En effet, *Le livre des visages* a d'abord été conçu et réalisé texte par texte, accompagné de photos prises par l'auteur sur son téléphone portable tout au long d'une année, puis mis, au rythme de deux ou trois *posts* par semaine, sur son compte Facebook. Cependant, le processus d'écriture est plus complexe qu'il n'apparaît, car nous prenons vite conscience du fait que le livre devant nous est une version légèrement différente de celle de Facebook. Nous apprenons aussi, vers la fin du livre, qu'une troisième version, antérieure à la version

Dr Martine Motard-Noar – professeure de français à l'université McDaniel College, à Westminster (Maryland, USA). Adresse pour correspondance : Department of World Languages, Literatures, and Cultures, 2 College Hill, McDaniel College, Westminster, MD. 21157 USA ; e-mail : mmotard@mcdaniel.edu

1. Terme et définition de José-Luis Diaz. Voir Amossy et Maingueneau, 2009.

de Facebook, « de façon troublante très proche » (Gracia, 2012 : 233) de celle-ci, a été retrouvée par hasard, nous dit la narratrice, sur son disque dur.

Si l'hybridité en tant qu'emboîtement de genres littéraires et de médias ne se retrouve plus aujourd'hui du côté de l'étrange ou du difficile à comprendre, il n'empêche que celle-ci reste incongrue, alors que les couches successives d'écriture du *Livre des visages* se révèlent aux lecteurs au fur et à mesure des révélations de la narratrice. À l'image du « rebondissement de l'existence » (Gracia, 2012 : 197), ce journal, tenu deux ou trois fois par semaine par la narratrice, est « un déplacement » (*ibid.* : 25), véritable translation d'un mode de production traditionnel à un autre, pris dans la rapidité du geste d'écriture facebookien, même si, en fin de compte, les « portraits de biais » (Gracia, 2015 : 14) et spécialement celui de la mère de la narratrice, décédée une vingtaine d'années auparavant, viennent finalement se poser dans la permanence d'une publication sur papier. Entre temps, l'instance énonciatrice tisse et re-tisse son identité vis-à-vis de celle de sa mère à travers l'hybridité des formes d'appréhension génériques.

Quignard, quant à lui, a écrit *Les ombres errantes*, roman mais aussi essai, dans un style hybride et fragmenté, à la pensée errante, pleine d'érudition et de références historiques, bref dans une vision de partage non-facebookienne, sans démarche féministe sous-jacente, comme il en est le cas pour celle de Gracia. Il est difficile de trouver une trame dans les écrits de Quignard, sinon précisément dans la construction paradoxalement renforcée de l'identité auctoriale, alors que cette dernière tente de remédier, elle aussi, à la disparition maternelle : « Il faut haïr ce qui interdit tout accès à l'imprévisible et à l'irréversible » (2002 : 23). Nous sommes clairement en face d'un processus de questionnement, de construction et de reconstruction des rapports entre styles et genres et, en outre, entre règles et codes. Si *Les ombres errantes* a un historique de publication plus linéaire que celui du *Livre des visages*, il n'en reste pas moins que la fragmentation de la réflexion y assure un processus de déplacement des genres littéraires et de fluctuation de la narration. Le défi de la narration chez Quignard est de travailler « la tension entre présence et absence » (Herd, 2009 : 3) pour trouver « un tiers espace interstitiel » (*ibid.* : 24), où le flou hybride, d'aphorisme en fait divers énigmatique, laisse remonter l'image de la mère perdue, image floue par excellence.

Hyperrêve est, lui aussi, un livre au genre incertain. Il s'agit d'un récit bien plus clairement habité par la mère que les livres de Gracia et Quignard. Le sujet est en particulier le vieillissement de la mère de la narratrice. L'écriture s'y déploie dans la richesse de ses manipulations langagières et de ses substitutions, à la façon d'un hypertexte, entre narratrice, mère quasi-mourante et morts (proches et membres de la famille déjà décédés). Les mots restent, de cette façon, le lieu de la résistance contre la mort et c'est dans ces « positionnements inédits du sens » (Krynski, 2004 : 36), dans l'hybridité lexicale, que la narratrice tente de se jouer de la mort.

Ainsi, l'écriture autofictionnelle constitue une pratique où le sujet se découvre et s'invente, et, chez Gracia, *Le livre des visages* traverse, sans crise aucune, des divisions

génériques, telles celles du *post* facebookien rapide ou du journal écrit, partition facebookienne remanipulée. En cela, le diagnostic et verdict d'Elizabeth Cardonne-Arlyck quant à « l'éclatement des genres »² pourrait s'appliquer à l'hybridité présente dans *Le livre des visages* : « Masque et feintise découpent [...] une fenêtre hors ce qui est devenu, à mon sens, un empire étouffant : celui de la fiction » (2001 : 316). La narratrice du *Livre des visages* fait même de l'hybridité son chant de guerre : « Je ne crains pas les paradoxes mais le manichéisme » (Gracia, 2012 : 173), car c'est précisément dans ce système décentralisé et à plusieurs temps, dans cette transaction entre photos, micro-événement, incongru dans toute sa banalité et réflexion textuelle quasi journalière qu'elle arrive enfin à écrire le texte sur la mère qu'elle n'avait pas réussi à écrire depuis des années, ce que nous pourrions appeler Le-Texte-sur-la-Mère. Nous ne nous trouvons pas ici seulement devant un projet de narration féministe mais aussi devant un projet de libération face aux rapports entre images, *posts* facebookiens de longueur variable et version quelque peu retravaillée et dominée, publiée sur papier. De fait, le jeu si fécond de l'hybridité pour la narratrice se manifeste, entre autres, dans le jeu ambivalent entre le statut de l'image et celui du texte ou « cette ambivalence de l'adhésion et de la distance » (Mobarak, 2015 : 179). Il est en effet difficile de déterminer le rapport spécifique de la représentation du monde dans l'image et de celle présente dans le texte de Gracia. La majorité des photos publiées dans le livre sont prises à l'extérieur ou de l'intérieur de l'appartement de la narratrice vers l'extérieur, comme par exemple, la cour de son immeuble, donnant ainsi l'impression que les photos ouvrent sur un monde auquel la narratrice nous initie. Par conséquent, l'hybridité formerait un pont entre l'expression de la subjectivité du texte et la stabilité apparente de l'image qui, dans *Le livre des visages*, se réfère à une réalité souvent parisienne et banlieusarde facilement reconnaissable. C'est ici la richesse proposée dans un « lieu où se manifeste la dialectique de l'émotif et du réflexif » (Mobarak, 2015 : 178), bref « la [t]opographie de nos vies » (Gracia, 2012 : 138).

Pour Quignard tout autant que pour Gracia, le texte cherche à retrouver et à mieux comprendre la mère, approchant de cette dernière sous la forme d'une synecdoque particularisante, en s'attachant au souvenir du visage maternel. L'instance narratrice nous dit en effet que « tout ce qui me fait vivre de façon désordonnée se confond dans ce visage qui abandonne le visage et se transforme en face humaine désertée, la bouche ouverte sur le langage perdu » (Quignard, 1993 : 90). Parallèlement à cette déclaration d'amour filial, doublée de la reconnaissance d'un bouleversement fondamental (« de façon désordonnée »), le narrateur discerne l'effort sans cesse renouvelé, dans lequel il se trouve, de fouiller le langage pour résister à toute certitude. À cet égard, Gracia, Quignard et Cixous s'impliquent dans des pratiques de communication de signification où le sens n'est pas « demandé » mais « épié » (Nancy, 2001 : 248), sans qu'il ne s'agisse toutefois d'« ouverture » vue comme « béance indétermi-

2. J'emprunte l'expression au titre du livre d'où provient l'article de Cardonne-Arlyck, *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*.

née » (Nancy, 2001 : 12). L'opposition à la disparition complète de la mère prend alors la forme d'une désorientation narrative qui seule est capable de repousser un sens et une langue qui s'effacent. En fin de compte, chez ces trois auteurs, le défi à la mort de la mère, à sa dissolution, va organiser l'architecture hybride d' « une matricellité-rature » (Calle-Gruber, 2006 : 6). Si la mère est « [g]ardienne de silences » (Cixous, 2011 : 12), l'écriture, elle, tentera de faire des échappées pour mieux surprendre les non-dits et la mort qui menace.

Les nombreux aphorismes, fragments et paragraphes courts, souvent proposés entre deux astérisques, qui définissent l'écriture de Quignard, semblent proposer une hybridité textuelle et graphique. Le morcellement de la narration propose et un isolement mystérieux du texte, donc du sens, et des plages de béance, soit les espaces blancs qui entourent les astérisques entre paragraphes ou textes courts. C'est dans ces traces et espaces articulés par l'astérisque que s'élabore une « violente dislocation de la continuité temporelle dans le rythme duquel se reconnaît un corps », nous dit le narrateur lui-même (Quignard, 2014 : 34). Sans prétendre à s'appuyer pleinement ici sur une approche psychanalytique, il est toutefois intéressant de noter que le vide qui entoure chaque fragment pourrait contenir « une énergie qui pousse et fait sortir le sujet de l'impasse du désir de l'Autre par le biais du langage », si l'on en croit Jacques Lacan, selon Vanessa Lalo (2011 : 1). Le désir d'hybridité scripturale, bien moins générique que celle proposée par Gracia, de Quignard creuse en conséquence les blancs-silences pour édifier, voire remblayer, ces fragments, phrases et histoires courtes qui risquent de pouvoir réincarner la figure maternelle. L'astérisque sert alors de barrière d'où reviendra peut-être ce nom « au bout de la langue », pour reprendre, en partie, le titre d'un des textes de Quignard.

Car c'est bien de langue qu'il est question : chez Gracia, Quignard et Cixous, le récit se pratique de la façon dont Roland Barthes l'avait décrit dans *La chambre claire*, soit dans « la pression de l'indicible qui veut se dire » (1980 : 37). Chez Cixous, ceci prend l'aspect de néologismes lexicaux qui font partie d'une rhétorique de l'intertexte et, plus globalement, d'une poétique de l'œuvre ouverte qu'on observe d'ailleurs depuis ses débuts. « Nous avons découvert le secret de la mise au monde ininterrompue » (Cixous, 1970 : 17) : ainsi débute *Le troisième corps*, un corps qui s'inscrit dans une perspective féminine, et féministe à l'époque, et qui entend s'écrire au-delà et en-deçà de l'économie binaire du masculin et du féminin, imposée par une société patriarcale. Ce troisième corps est donc un corps qui mue, loin de tout impérialisme chronologique, de toute restriction de choix. Le texte sera un passage de frontières jusque dans la polysémie des mots : ceux-ci convoquent les revenants, en particulier la figure du père, décédé lorsque Cixous avait dix ans, et, plus généralement, différents êtres aimés provenant de sa famille (mère, frère, enfant trisomique décédé, grand-mère). Les néologismes les plus récurrents, les lexies, se proposent comme simples affixations de deux mots sans grand changement orthographique, tels « pèremères » (Cixous, 1976 : 215) ou « tamère » (Cixous, 2003 : 185) ou encore, comme quête de la narratrice envers ce qui est à demi-enfoui : « l'apprivoisinage » (Cixous, 2006 :

30), « cette archiverie » (*ibid.* : 32). Ces mots-valises donnent naissance à un texte d'une richesse foisonnante, seule combinaison de signifiés capable d'étayer le « réci-metière » (Cixous, 2000 : 167) et de préparer la « revenance » (Cixous, 2003 : 160).

De fait, les mots, chez Cixous, peuvent seuls résister à un monde de négation : « ce que font les mots entre eux, ces accouplements, ces hybridations, c'est du génie. [...] Une loi de vie préside à leurs croisements » (*ibid.* : 96). Ce montage du texte rejoint la dynamique présente dans les textes de Gracia et Quignard : la perte, même si elle n'est qu'imminente pour ce qui est de Cixous et de sa mère dans *Hyperrêve*, mène à la création, à la transformation de la disparition. Alors que la narratrice s'occupe des besoins corporels de sa mère, couverte d'ulcères, elle déclare la mouvance temporelle et spatiale comme réponse à la mort inacceptable de la Mère, rappel des êtres chers perdus depuis l'enfance : « Je suis avant après et après après je suis en retard et en avance je suis déjàprès et déjàvant, je suis jetée en ronds encerclée, distancée » (Cixous, 2006 : 4). Il est clair que le tissage du texte en constructions verbales ne se présente pas comme « une simple restauration de ruines mais [comme] construction d'une nouvelle demeure » (Van Rossum-Guyon, 2001 : 361).

C'est dans ces impératifs imaginaires que la voix auctoriale se sort renforcée pour finalement prévenir toute disparition ou engendrer des possibilités de reconstruction de la figure maternelle. L'instabilité de la narration chez ces trois auteurs passe, de fait, par un mouvement d'instabilité entre genres, pour ce qui est de Gracia, par des tensions entre diverses formes hybrides d'histoires, maximes, témoignages et de structure, pour ce qui est de Quignard, ou par une hybridité lexicale pour ce qui est de Cixous. Mais ce n'est pas tout : il existe, chez Cixous, Quignard et Gracia, un mouvement de « dénarration »³. Je me sers ici de l'une des interprétations du mot proposée par James Phelan, qui définit la majorité des cas de « dénarration » comme étant au sujet d'événements « that are not themselves part of the fabula (wished-for events, events that might have happened but didnot, and so on) » (2016 : 60). Il ne s'agit pas de non-dits ou de sens cachés mais d'indications, faites par la voix narratrice, qu'il existe des faits ou des événements qui auraient pu se passer mais ne se sont pas passés. En effet, l'enchaînement dénarratif est pris dans la tension de l'hybridité dans les écrits de ces trois auteurs. Le disjointement des *posts* facebookiens, qui, le lecteur l'apprend plus tard, ressemblent non seulement à une première version du texte mais aussi à la version que nous tenons entre les mains, affirment et réaffirment les possibilités du non-réalisé, pas seulement dans la pure narration des faits exposés mais aussi dans l'écriture, dans *Le livre des visages*. L'utilisation des médias et les tentatives multiples de création d'une narration – enfin envisageable – de la figure de la mère représentent, avant tout, un cas de dénarration. À l'évidence, la photo, en couleur, de ses parents en voyage de noces, photo posée sur le clavier d'ordinateur de la narratrice, montre combien le discours narratif bute sur cette photo dans un court texte d'un

3. Le terme de « dénarré » a été suggéré, en premier, par Gerald Prince dans « The Disnarrated » (1988 : 2).

paragraphe qui finit par une phrase imposant la dénarration : « Pour le reste, la subjectivité du commentaire, il me faudra peut-être attendre des années pour oser m'y mettre » (Gracia, 2012 : 38). Le lecteur avait déjà été préparé quelques pages auparavant, lorsque la narratrice a proposé le constat suivant au sujet de cette mère qui ne regarde pas l'objectif : « Il me faudrait tant de courage pour ausculter son mystère » (*ibid.* : 35). De la sorte, l'hybridité du texte (ou, dans ce cas, des textes) a pour conséquence de renforcer la voix auctoriale, elle qui seule tient à rappeler aux lecteurs la stratégie narrative de l'impossibilité et du souhait non réalisé.

Parallèlement, les textes de Quignard n'arrivent pas à « faire leur enterrement » de la mère. Eux aussi se trouvent dans un mode de narration arrêtée par la décision affichée de la voix narratrice. L'hybridité du ton et la « violente dislocation de la continuité temporelle dans le rythme duquel se reconnaît un corps » (Quignard, 2014 : 34) imposent pas tant le non-dit que l'interdiction de dire ce qui pourrait ou aurait pu être dit. Entre chaque fragment de texte se trouve l'appel de l'inénarrable : « laisser du blanc entre les fragments dans le livre. Laisser du secret entre les séquences. Ne pas terminer les phrases, les pensées, les liaisons, les amours. Surtout ne pas terminer les peurs » (Quignard, 2007 : 205). La voix auctoriale instaure donc le règne de la dénarration dans un mouvement de va-et-vient pris entre vie et mort, tel « un reliquaire dont la relique s'évade, qui semble consentir à revenir, et qui fuit » (Quignard, 1993 : 61). *Le nom sur le bout de la langue*, l'une des premières publications de Quignard, se définit d'ailleurs, selon le narrateur, comme l'histoire de « l'expérience concrète de l'indicible en nous » (1993 : 65). Pour la narratrice d'*Hyperrêve*, la dénarration est entérinée de manière scripturale lorsqu'elle finit l'un des chapitres en laissant le « dire » s'échapper, sans pouvoir terminer la phrase : « je vais je perds mes enfants c'est-à-dire mes chats c'est-à-dire mes yeux c'est-à-dire maman c'est-à-dire moi c'est-à-dire » (Cixous, 2006 : 164). De cette façon, la dénarration, pour ce qui est des écrits de Cixous, de Gracia et de Quignard, s'affiche et se montre en spectacle.

L'hybridité chez ces trois auteurs nous amène finalement aux mêmes questions que celles posées par Kryszewski :

Le langage devient de plus en plus travaillé par le savoir et l'auto-observation. Les incongruités hybrides entrent de plain pied [*sic*] dans le texte romanesque avec pour conséquence la déstabilisation du langage ou bien le dévoilement de son artifice. [...] Au débouché du moderne, est-ce que la langue aboutit à un simple jeu de miroirs autoréfléchissants ? Est-elle encore capable de reconstruire une éthique de la communication ? (2004 : 38)

En effet, que reste-t-il aux lecteurs, une fois que la compréhension de l'intention est acquise ou, du moins, une fois que les lecteurs pensent en avoir compris l'intention ? Ceci est un moment complexe dans l'approche de la réception potentielle des textes que nous avons devant nous, d'autant plus que ces textes semblent poser la pratique de l'hybridation dans un contexte à la fois ludique et morbide. Certes, l'écriture hybride peut avoir pour but d'éviter l'horreur, comme nous l'indique la narratrice

de *Ciguë* : « Ce livre m'empêche de produire ici la trace *exacte* de l'événement » (Cixous, 2008 : 14). « Je suis vite repartie là-haut vers ma vie bibliohypothéquée, dans ce repli protégé par plusieurs lignes de livres très forts où ma santé mentale est moins directement exposée à la pression des imminences » (*ibid.* : 11). Les traces de déplacements, que la narratrice de *Ciguë* appelle de « grands détours » pour mieux « perdretrouver » (*ibid.* : 222), placent le texte dans un état d'instabilité essentielle. Grâce à cette impossibilité de conclure, et pas seulement dans les textes de Cixous, naît un autre texte, qui tente de renouveler le jeu de la précarité pour mieux aborder la relique maternelle, comme l'ont reconnu Gracia et Quignard. Pour reprendre le titre d'un des articles de Cixous consacré à James Joyce, cette écriture est « une écriture de la ruse » (1970 : 421), constituée d'un réseau de pistes ouvertes et pleines d'« excédences » (2010 : exergue).

Comment les lecteurs se retrouvent-ils dans ces textes quand ceux-ci nous assurent que les mots mêmes font défaut ? À la fin de « La poétique de l'œuvre ouverte », Eco conclut que cette dernière « se caractérise par une invitation à *faire l'œuvre* avec l'auteur » (1965 : 35). De la sorte, l'économie fictionnelle entendrait contredire une écriture de refuge, pour déclarer une vérité existentielle. L'écriture hybride de Cixous, Quignard et Gracia ne s'assimilerait pas à un geste de négation mais d'ouverture et d'affirmation, même si elle se veut affirmation de la perte. Restent néanmoins des questions légitimes : « Comment s'y retrouver ? démêler les fils ? retrouver l'origine, distinguer le commencement de la fin ? Mais c'est, qu'en réalité, l'essentiel n'est pas là. Ce n'est pas la plongée dans le passé et la tentative de reconstitution qui, finalement, importent, mais le cheminement lui-même » (Van Rossum-Guyon, 2001 : 361). Ce cheminement, dans la non-linéarité de l'hybridité, constitue une approche où l'essentiel, s'il n'est pas de « démêler les fils » est, au minimum, de pouvoir suivre un des fils du « ver à soie », pour reprendre l'image de Jacques Derrida. Bref, la voix auctoriale de ces textes sort paradoxalement renforcée dans toutes ces pérégrinations, car le désir de réincarnation de la Mère à travers les mots, par reprises multiples, intermédiaires, par approximations lexicales et feintes typographiques, a, pour guide suprême, le désir de l'auteur. Certes, Gracia, Quignard et Cixous, à la manière de Derrida, peuvent chacun poser le principe suivant : « *Ce que je m'appropriais sans le retourner vers moi, ce que je m'appropriais là-bas, dehors, au loin, c'était l'opération* » (1998 : 83). Le royaume hybride de l'inachevable reste cependant et ultimement l'apanage de la voix auctoriale qui montre le chemin rempli de transgressions aux lecteurs.

BIBLIOGRAPHIE

- Amossy R. et Maingueneau D. 2009. Autour des “scénographies auctoriales” : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire*(2007). *Argumentation et Analyse du Discours*. 3. Mis en ligne le 15 octobre 2009. URL : <http://aad.revues.org/678>, consulté le 06/07/2016.
- Barthes R. 1980. *La chambre claire*. Paris. Gallimard.
- Calle-Gruber M. 2006. Liminaire. *Littérature*. 142. 3-6.
- Cardonne-Arlyck E. 2001. Articles en tous genres : le composite. In Dambre, M. et Gosselin-Noat, M. *L'éclatement des genres au XX^e siècle*. Paris. Presses Sorbonne Nouvelle. 305-316.
- Cixous H. 1970. *Le troisième corps*. Paris. Grasset.
- Cixous H. 1970. Joyce et la ruse de l'écriture. *Poétique* 4. 419-432.
- Cixous H. 1976. *Souffles*. Paris. Éd. des femmes.
- Cixous H. 2000. *Le jour où je n'étais pas là*. Paris. Galilée.
- Cixous H. 2003. *L'amour du loup et autres remords*. Paris. Galilée.
- Cixous H. 2006. *Hyperrêve*. Paris. Galilée.
- Cixous H. 2008. *Ciguë. Vieilles femmes en fleurs*. Paris. Galilée.
- Cixous H. 2010. *Peinetures. Écrits sur l'art*. Paris. Hermann.
- Cixous H. 2011. *Revirements dans l'antarctique du cœur*. Paris. Galilée.
- Derrida J. 1998. Un ver à soie. In Cixous H. & Derrida J. *Voiles*. Paris. Galilée.
- Eco U. 1965. *L'œuvre ouverte*. Paris. Seuil.
- Frantz A. Du « genre » nu comme un ver et des genres en littérature. *Sens public*. U de Montréal. Mis en ligne le 3 octobre 2008. URL : <http://www.sens-public.org/article602.html?lang=fr>, consulté le 23/10/2016.
- Gracia S. 2012. *Le Livre des visages*. Paris. Actes Sud/Jacqueline Chambon.
- Gracia S. 2015. *Mes clandestines*. Paris. Actes Sud/Jacqueline Chambon.
- Herd J. 2009. Hybridité et identité : les enjeux d' *Autoportrait en vert* de Marie Ndiaye. Montréal. U. du Québec. URL : <http://www.archipel.uqam.ca/2553/1/M11150.pdf>, consulté le 30/06/2016
- Krysinski W. 2004. Sur quelques généalogies et formes de l'hybridité. In Budor D. et Geerts W. *Le texte hybride*. Paris. Presses Sorbonne Nouvelle. 27-39.
- Lalo V. 2011. *Le vide en psychanalyse*. URL : <http://vanessalalo.com/wp-content/uploads/2011/12/Le-Vide-en-Psychanalyse.pdf>, consulté le 09/10/2016
- Mobarak S. 2015. Pour un nouveau rapport au littéraire : du spectateur au lecteur. In Guiyoba, F. (dir.) *Littérature médiagénique : Écriture, musique et arts visuels*. Paris. L'Harmattan. 169-186.
- Nancy J.-L. 2001. *Le sens du monde*. Paris. Galilée.
- Phelan J. 2016. Privileged authorial disclosure about events : Wolff's 'Bullet in the brain' and O'Hará's "Appearances". In Baroni R. & Revaz F. (dir.) *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*. Columbus. Ohio State University Press.
- Prince G. 1988. The Disnarrated. *Style* 22.1-8.
- Quignard P. 1993. *Le nom sur le bout de la langue*. Paris. P.O.L.
- Quignard P. 2002. *Les ombres errantes*. Paris. Grasset.
- Quignard P. 2007. *Sordidissimes*. Paris. Gallimard.
- Quignard P. 2014. *Mourir de penser*. Paris. Grasset.

Van Rossum-Guyon F. 2001. *Cyclone* de Frédéric-Yves Jeannet : une polyphonie des genres. In Dambre, M. et Gosselin-Noat, M. *L'éclatement des genres au XX^e siècle*. Paris. Presses Sorbonne Nouvelle. 347-365.

Hybridity and authorial voice

ABSTRACT : This article analyzes three hybrid narratives – Sylvie Gracia's *Le livre des visages* (2012), Pascal Quignard's *Les ombres errantes* (2002), and Hélène Cixous's *Hyperrêve* (2006). Although their hybridity can be found at different levels, such as the generic level, or the lexical level, all three texts attempt to catch the Mother in their narrative subterfuges in order to bring her back to life (or in the case of Cixous, to keep her alive), in vain. In the process, the authorial voice is reinforced as the voice leading the reader through narrative transgressions.

Keywords: hybrid text, authorial voice, the Mother, death, disnarration.