

Imaginaire de l'errance et de la spatialisation de la souffrance chez L. Slimani

Omar Tahir

Université Hassan II Casablanca

Résumé : Cet article analyse la représentation du corps féminin, de l'errance et de la souffrance dans *Dans le jardin de l'ogre* et *Chanson douce* de Leïla Slimani. Il met en évidence la manière dont l'espace urbain parisien devient un lieu d'expression et d'amplification des tensions psychiques des héroïnes. À travers les figures de Louise et d'Adèle, l'étude montre que l'espace public ne constitue pas un simple décor, mais un dispositif actif qui participe à l'extériorisation du mal-être, à la fragmentation du corps et à la dissolution progressive de l'identité. En s'appuyant sur les travaux de Gaston Bachelard et sur des approches contemporaines de la sociologie du temps et de l'espace, l'article met en lumière la fonction ambivalente des lieux publics : espaces de survie face à l'enfermement domestique, ils deviennent également des scènes de marginalisation et de chute. L'errance féminine se présente ainsi comme une tentative de spatialiser le temps afin de maîtriser l'angoisse intérieure, tout en révélant l'impossibilité d'échapper à une logique de dérèglement et de disparition.

Mots-clés : spatialisation ; imaginaire ; errance ; Slimani

Abstract: This article examines the representation of the female body, wandering, and suffering in *The Garden of the Ogre* and *A Sweet Dream* by Leïla Slimani. It highlights how the Parisian urban space becomes a site for the expression and intensification of the heroines' psychological distress. Through the characters of Louise and Adèle, the study demonstrates that public space is not merely a background setting, but an active structure that contributes to the externalization of inner turmoil, bodily fragmentation, and the gradual dissolution of identity. Drawing on the works of Gaston Bachelard and contemporary approaches in the sociology of time and space, the article reveals the ambivalent role of public spaces: while they offer temporary relief from domestic confinement, they also function as spaces of marginalization and downfall. Female wandering thus appears as an attempt to spatialize time in order to control inner anxiety, while simultaneously exposing the impossibility of escaping a logic of disintegration and disappearance.

Keywords: spatialization; imaginary; wandering; Slimani

Introduction

Le corps féminin occupe une place fondamentale dans l'univers romanesque de Leïla Slimani, tant il devient le lieu d'inscription privilégié de la souffrance, du manque et du dérèglement. Dans *Dans le jardin de l'ogre* et *Chanson douce*, l'espace urbain parisien ne se réduit nullement à un simple arrière-plan narratif : il agit sur les personnages, modèle leurs gestes, accompagne leurs fractures psychiques et participe pleinement à leur effacement progressif. Les rues, les squares, les stations de métro, les bars ou encore les boulevards composent une géographie anxieuse dans laquelle les héroïnes tentent d'extérioriser une douleur intérieure impossible à

contenir. Chez Leïla Slimani, l'errance féminine relève ainsi moins d'un désir de liberté que d'une lutte contre l'enfermement intime, l'angoisse du vide et la menace constante de la chute.

Dès lors, une interrogation majeure s'impose : de quelle manière l'espace public permet-il l'extériorisation de la souffrance corporelle et psychique des héroïnes slimaniennes ? Plus encore, comment les déplacements incessants de Louise et d'Adèle traduisent-ils une tentative désespérée d'échapper à un enfermement intérieur que ni le foyer ni la ville ne parviennent véritablement à apaiser ? Il conviendra également de se demander dans quelle mesure la spatialisation du temps, l'accélération des mouvements et l'investissement du Paris nocturne conduisent progressivement ces femmes vers une forme de disparition de soi.

Afin de répondre à cette problématique, cette étude analysera d'abord les errances féminines dans les lieux publics en tant qu'expression d'un malaise existentiel et social. Elle examinera ensuite la représentation du foyer envisagé tantôt en refuge protecteur, tantôt en espace d'étouffement. Enfin, il s'agira de montrer que la spatialisation du temps et l'accélération des déplacements transforment l'espace parisien en labyrinthe moderne absorbant progressivement les héroïnes jusqu'à leur dissolution identitaire. Cette réflexion s'appuiera principalement sur les travaux consacrés à la poétique de l'espace et de l'imaginaire, notamment ceux de Gaston Bachelard, ainsi que sur des approches portant sur le corps, l'errance et les dynamiques urbaines contemporaines.

1. Lieux publics et errances chez Leïla Slimani

Les lieux publics représentent l'ensemble des endroits accessibles et gratuits dans lesquels les gens peuvent se rencontrer, se croiser ou échanger. Cela concerne les rues, les boulevards, les avenues, les places, les jardins, les squares, les parkings,...etc. Ces lieux-là remplissent des fonctions sociales, circulatoires, simulatrices de la perception et environnementales ; c'est le cas des espaces verts en général. Les lieux publics font ainsi partie de la vie quotidienne des citoyens et servent parfois à abriter les errances à l'instar des héroïnes de Leïla Slimani *Dans le jardin de l'ogre* et *Chanson douce*. Louise est une anti-héroïne qui s'agrippe en quelque sorte à l'espace puisqu'elle a du mal à maîtriser le temps et de le nourrir de projets. La femme vit une errance qui s'associe à l'isolement, à la marginalité, à la précarité et à la survie¹. Elle tente tant bien que mal de spatialiser le temps afin de pouvoir le contrôler et conséquemment alléger ses angoisses en fuyant l'espace clos :

Enfermée dans l'appartement des Massé, elle a parfois l'impression de devenir folle. Depuis quelques jours, des plaques rouges sont apparues sur ses joues et sur ses poignets. Louise est obligée de mettre ses mains et son visage sous l'eau glacée pour apaiser la sensation de brûlure. [...]. En proie à la panique, elle sort de l'appartement, [...], affronte le froid et emmène les enfants au square.

Les squares, les après-midi d'hiver. Le crachin balaie les feuilles mortes. Le gravier glacé colle aux genoux des petits. Sur les bancs, dans les allées discrètes, on croise ceux dont le monde ne veut plus. Ils fuient les appartements exigus, les salons tristes, les fauteuils creusés par l'inactivité et l'ennui. Ils préfèrent grelotter en plein air, le dos rond, les bras croisés. [...].

Les squares, les après-midi d'hiver, sont hantés par les vagabonds, les clochards, les chômeurs et les vieux, les malades, les errants, les précaires. [...] pp. 122 et 123

Habiter la durée ravive le sentiment d'enfermement qu'expérimente Louise chez elle ; celui-ci persiste même au travail dans l'appartement parisien des Massé : la situation se veut tellement insoutenable sur le plan psychologique que la nounou voit apparaître sur son corps des « plaques rouges » ; elle souffre de passer la journée dans un endroit clos et exigü au point de développer une allergie cutanée « sur ses joues et ses poignets ». La brûlure provient du feu qui la calcine de l'intérieur et s'extériorise sous forme de rougeurs sur la peau ; Louise cherche à éteindre le feu de l'ennui et du désarroi en recourant aux bienfaits apaisants et purificateurs de l'eau à même de dompter les flammes². Cependant, cette tentative est vouée à l'échec, étant

¹ Anna Rivoirard, « Le toxicomane : une figure de l'errant ? », dans *Le sociographe*, n°53, 2016, 1-13, p.

1.

² Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, op. cit., p. 114.

donné que l'eau « glacée » qu'elle utilise traduit la stagnation psychique et tue la fraîcheur qui réveille l'énergie³: Louise est comme gelée dans ses actions, ses sentiments et ses pensées et ne peut en aucun cas changer quoi que ce soit. De ce fait, l'eau glacée traumatise les tissus cutanés et, symboliquement, n'agit point sur les brûlures de l'âme.

Louise s'obstine à aller jusqu'au bout dans son duel qui l'oppose au froid et à l'eau glacée même si la bataille semble perdue d'avance. La menace du froid, symbole de l'inertie et de la mort, se poursuit, voire s'agrandit dans l'espace public que la nounou décide de substituer à l'exiguïté de l'appartement symbolisant l'étroitesse de la tombe : le square, en tant qu'espace public généralement clôturé, dénote l'exclusion sociale⁴ et évoque également la mort et la stagnation pendant l'hiver, chose que confirme l'emploi de l'anaphore au début de deux paragraphes. De la tombe qu'est l'appartement, la nounou passe à une morgue à ciel ouvert incarnée par le square qui accueille tous les laissés-pour-compte de la société dont les corps se sont réunis pour être stockés, puis congelés dans cet espace « mortuaire » que Montherlant décrit avec force détails dans plusieurs de ses récits, dont *Le Fichier parisien*⁵. Louise fait partie de ces personnes oubliées et de ces gens qui souffrent dans leurs petits appartements qui les tenaillent physiquement et moralement par leur aspect tombal. Ceux-ci résistent au froid ensemble : la répétition du pronom « ils » souligne cette forme de solidarité avec des femmes et des hommes inconnus auxquels s'identifie Louise. Dans un chez-soi très petit, les Parisiens suffoquent puisqu'ils sont ensevelis chez eux. Souffrir de froid en plein air demeure bien plus endurable qu'une tombe glacée, et ce grâce à la présence de l'élément air. Ici, l'espace public s'apparente en partie à l'aérien, symbole de l'ascension et de la liberté⁶ : en quittant l'étouffement tombal des appartements, ils respirent et donc parviennent à s'attacher à la vie menacée par l'enfermement⁷, quitte à se mesurer au froid des lieux. En somme, l'effacement enduré par Louise dans l'appartement exigü est légèrement adouci par la fréquentation du square demeurant bien moins menaçant pour le corps que le foyer. En revanche, ce dernier constitue par moments un espace rassurant et protecteur pour Adèle, l'héroïne du roman *Dans le jardin de l'ogre* de Slimani.

L'addiction d'Adèle la contraint d'investir constamment l'espace public pour vivre librement ses aventures sexuelles, loin de sa petite famille composée de son mari Richard et de son fils Lucien. Toutefois, la femme s'égare par moments dans un Paris nocturne dangereux et lugubre. L'errance chez la protagoniste, quoiqu'elle reste subie⁸, rime avec sa volonté d'être libre dans sa quête aveugle du plaisir sexuel durant laquelle elle court énormément de risques dans un Paris nocturne fort dangereux. C'est pourquoi l'appréhension de l'espace public parisien submerge l'esprit de la jeune mère ; au moment où la panique prend de l'ampleur, Adèle manifeste quelquefois dans le récit un besoin irrésistible de regagner son foyer pour s'y abriter :

Elles remontent les Grands Boulevards. La nuit devient plus noire et Adèle perd en assurance. L'alcool la rend paranoïaque. Tous les hommes les regardent. Devant les vendeurs de kebab, trois types leur lancent un « Salut les filles ! » qui les fait sursauter. Des bandes sortent de boîtes de nuit et du pub irlandais, titubants, rigolards et un peu agressifs. Adèle a peur. Elle voudrait être au lit avec Richard. Les portes et les fenêtres fermées. Lui ne permettrait pas ça. Il ne laisserait personne lui faire du mal, il saurait la défendre. Elle accélère le pas, tire Lauren par le bras. Le plus vite possible, être à la maison, au chevet de Richard, sous son regard tranquille. Demain, elle préparera à diner. Elle rangera la maison, elle achètera des fleurs. Elle boira du vin avec lui, elle lui racontera sa journée. Elle fera des projets pour le week-end. Elle sera conciliante, douce, servile. Elle dira oui à tout.
pp. 55 et 56

³ *Ibid.*, pp. 166 et 167.

⁴ Henry de Montherlant, *Romans et Œuvres de fiction non théâtrales*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 838.

⁵ Henry de Montherlant, *Le Fichier parisien*, Paris, Gallimard, 1974, p. 16.

⁶ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, *op. cit.*, p. 175.

⁷ A. Lambert, V. Girard, E. Gueraut, G. Le Roux, C. Bonvalet, « L'enfermement domestique des mères. Conditions de logement et espace à soi en confinement », dans *Revue des politiques sociales et familiales*, n°141, 2021, 11-30, p. 13.

⁸ Voir note 243.

Dans cet extrait, Adèle et son amie Lauren contournent la Place de République car la jeune mère a horreur des rats qui infestent cet endroit. « Remonter » est un verbe aérien qui concourt à l'évitement de l'abîme relatif à la chute nocturne⁹ dont parle Bachelard, et qui est symbolisée par la présence des rongeurs vivant dans des coins obscurs (p. 55). Cette peur de la chute se confirme encore plus avec le champ lexical de l'angoisse. Remonter « les Grands Boulevards », lieu emblématique de la vie nocturne animée, est également un moyen pour Adèle de ne pas se laisser engouffrer¹⁰ davantage dans les plaisirs rabaissants car elle vient d'avoir un rapport sexuel avec un inconnu dans la rue, durant lequel son corps colle carrément à une poubelle (p.) : ici, l'image de la pâte résineuse et molle que suggère le verbe « coller » finit par pétrir le pétrisseur¹¹ qu'est le corps d'Adèle. Elle est prise au piège tel un rat retenu par la colle. En outre, le rabaissement moral hante la protagoniste par l'intermédiaire de l'alcool, qui fait « divaguer la raison¹² » pour faire obstacle à toute tentative d'ascension ou d'affranchissement du plaisir destructeur. Les hommes dominent le Paris nocturne : leur présence, leurs attitudes machistes et prédatrices inspirent la peur à Adèle qui cherche désespérément une issue. C'est à ce moment-là qu'elle pense à sa petite famille en la considérant comme un fil d'Ariane pour échapper au labyrinthe parisien : la jeune mère souhaite juste rentrer chez elle ; les expressions « être au lit avec Richard » et « Les portes et les fenêtres fermées » soulignent la volonté de l'héroïne de retrouver le « nid » et la « coquille » familiaux afin qu'elle puisse se « retirer dans son coin¹³ ». Encore faut-il préciser que, en leur qualité de limites entre le dehors et le dedans, les « portes » et les « fenêtres » fermées empêcheraient quiconque d'accéder ou de porter atteinte à l'espace privé qu'est le foyer. Aussi, retourner à la maison équivaut au berceau protégeant Adèle contre les « orages¹⁴ » de sa vie de nymphomane ; Richard existe pour elle non pas en tant que partenaire amoureux, mais plutôt comme un père bienveillant envers sa « petite fille ». La jeune mère se décide à faire des efforts au sein du foyer et d'assumer ses responsabilités contre la providence masculine et paternelle qu'est le mari : elle espère correspondre à la mère et à l'épouse idéale qu'elle n'a jamais été. De « conciliante » à « servile », la gradation montante des adjectifs révèle qu'Adèle est prête à se soumettre totalement à l'autorité paternaliste de Richard, quitte à subir de l'humiliation. L'adverbe « demain » et les verbes au futur simple évoquent une volonté de changement constamment différée chez Adèle. D'ailleurs, les engagements domestiques et affectifs non tenus traversent l'itinéraire de l'héroïne, demeurant victime du précipice de l'addiction sexuelle qui la tire toujours vers le bas et maintient ainsi la hantise de la chute¹⁵. Il paraît clair que le labyrinthe émotionnel et addictif de la jeune mère est en parfaite harmonie avec le dédale parisien, source de souffrance et de traumatisme d'enfance¹⁶. En résumé, l'espace urbain, bien qu'il abrite les frasques de l'héroïne, recèle les caractéristiques du labyrinthe et laisse planer la menace de la chute dans l'esprit d'Adèle souffrant d'une nymphomanie qui l'empêche d'assumer ses rôles de mère et d'épouse. Le comportement de la jeune femme et ses conflits internes¹⁷ laissent entendre qu'elle se salit de plein gré pour faire fuir son entourage¹⁸. Elle s'enlise tellement dans la boue parisienne qu'elle finit par y disparaître.

La chute imaginaire qui terrorise Adèle *Dans le jardin de l'ogre* devient une réalité irréversible. Quand Richard découvre ses aventures sexuelles, les Robinson quittent immédiatement Paris pour emménager définitivement en province. La jeune femme se soumet sans dire mot à la décision de son mari telle une petite fille. L'homme entend par-dessus tout repêcher Adèle du marécage¹⁹ parisien dans lequel elle s'est embourbée. Néanmoins, la mort de Kader précipite le retour de la protagoniste à Paris. L'héroïne s'apprête à surinvestir la métropole puisqu'elle n'est point en mesure d'habiter ses pensées²⁰ ou de les organiser. Elle passe inlassablement d'un

⁹ Gaston Bachelard, *op. cit.*, pp. 122 et 123.

¹⁰ *Ibid.*, p. 124.

¹¹ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, *op. cit.*, p. 106.

¹² Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, *op. cit.*, p. 99.

¹³ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 118.

¹⁴ *Ibid.*, p. 35.

¹⁵ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, *op. cit.*, p. 122.

¹⁶ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 187.

¹⁷ Maxime Zaidin, *Les névroses*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2023, p. 104.

¹⁸ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, *op. cit.*, p. 101.

¹⁹ Voir notes 578 et 579.

²⁰ David Le Breton, *op. cit.*, p. 87.

endroit à l'autre sans pouvoir s'arrêter. A la fin du récit, la scène tragique du bar révèle dans quelle mesure Adèle est incapable de retrouver son chemin de femme mariée et de mère. Elle s'efface alors définitivement dans l'espace parisien labyrinthique qui provoque sa chute finale :

[...]. A présent, Richard et Lucien ne sont plus que des souvenirs flous, des souvenirs impossibles qu'elle voit lentement se dissoudre puis disparaître.

Elle tourne sur elle-même, indifférente au vertige. Les yeux mi-clos, elle perçoit dans la salle sombre de petits éclats de lumière qui l'aident à tenir en équilibre. Elle voudrait plonger au fond de cette solitude mais ils l'en arrachent, ils la tirent vers eux, ils ne le permettent pas. Quelqu'un l'attrape par-derrière et elle frotte ses fesses contre son sexe. Elle n'entend pas les rires gras. Elle ne voit pas le regard que se lancent les hommes qui se la passent, de l'un à l'autre, qui la serrent contre eux, qui se moquent un peu d'elle. Elle rit elle aussi. p. 222

L'obscurité encercle Adèle dans l'espace public qu'est le bar parisien ; la peur de la chute et du noir augmente sous l'effet du vertige. Pour ne pas tomber²¹, l'héroïne s'appuie d'une certaine manière sur une lueur d'espoir symbolisée par « de petits éclats de lumière ». Les termes « plonger » et « solitude » mettent en relief la volonté d'Adèle de retrouver, tel un fœtus, le liquide amniotique du ventre de la « créature-abri²² » qu'incarne la mère ; elle cherche ainsi à rentrer dans sa première demeure pour fuir le bar qui l'engloutit. La « plongée » de la protagoniste en fait un être aquatique aspirant désespérément à un retour au paradis perdu²³ qu'était le ventre de la mère. Cependant, l'état d'ébriété ainsi que la clientèle masculine du bar empêche Adèle d'accomplir son objectif en la retenant dans le labyrinthe de la débauche. S'ajoute à cela la baisse de l'acuité visuelle et auditive de la jeune femme à cause de sa consommation excessive d'alcool, ce qui permet à des hommes inconnus de traiter son corps comme un objet d'amusement. En effet, boire rétrécit le champ visuel horizontal d'Adèle pour aboutir à une vision en tunnel²⁴ ; la réduction de ce champ-là limite instantanément celui de la pensée et de l'action et emprisonne la jeune femme dans l'obscurité de ses propres choix. En fin de compte, la protagoniste tombe dans l'abîme²⁵ de la débauche qui s'ouvre sous ses pieds et achève sa chute sociale et existentielle.

Ici, Adèle passe du statut de femme bourgeoise à celui de fille facile qui s'offre sans aucune résistance aux clients du bar. Cet espace représente le dionysiaque qui fait jaillir le vin dans une sorte d'euphorie collective. L'héroïne se livre au culte de Dionysos telle une Ménade dansant au milieu des hommes : la scène se veut orgiaque et fort machiste. La protection étant la principale valeur que recèle une maison et le réconfort que garantissent la famille et le foyer sont cette fois-ci perdus à jamais dans ce Paris aux allures d'ogre qui engloutit des enfants égarés. Ici, la jeune femme rompt son serment telle une « fiancée parjure²⁶ » errante. La lutte sisyphéenne qui oppose Adèle à la métropole prend fin de manière tragique quand la femme y disparaît sans que son mari, qui l'aime éperdument, puisse la retrouver (p. 227). En somme, Adèle renonce à son statut de femme mariée et de mère et finit par lâcher prise en disparaissant de manière définitive : la lutte contre Paris devient une absence durable dans laquelle la protagoniste se dérobe à une existence et à une identité lourde à porter. D'un autre côté, Adèle tente également d'appréhender le temps en le spatialisant dans l'objectif de mieux le supporter.

Dans le jardin de l'ogre, la nymphomanie dont souffre Adèle entrave toute possibilité « de nourrir un sentiment d'appartenance à un lieu précis²⁷ », à l'instar du foyer qu'elle déserte constamment. Elle n'a d'autre choix que de s'agripper à l'espace en passant d'un lieu à l'autre. L'angoisse du devenir obsède Adèle : elle s'efforce de spatialiser le temps afin de neutraliser son irréversibilité et de pouvoir le contrôler. La jeune femme ne peut qu'avancer pour ne pas s'effondrer à cause de l'impossibilité d'habiter le temps ; elle erre pour mieux supporter un for intérieur fort douloureux :

Une semaine qu'elle tient. Une semaine qu'elle n'a pas cédé. Adèle a été sage. En quatre jours, elle a couru trente-deux kilomètres. Elle est allée de Pigalle aux Champs-Élysées, du musée d'Orsay à Bercy. Elle a couru le

²¹ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, op. cit., p. 117.

²² Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, op. cit., p. 133.

²³ Simone Korf-Sausse, « Les traces du prénatal », dans *Champ psychosomatique*, n°56, 2009, 183-197, p. 183.

²⁴ Anne Kletzen, *De l'alcool à l'alcool au volant*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 20.

²⁵ Gaston Bachelard, op. cit., p. 123.

²⁶ Guillaume Apollinaire, op. cit., p. 119.

²⁷ David Le Breton, op. cit., p. 87.

matin sur les quais déserts. La nuit, sur le boulevard Rochechouart et la place de Clichy. Elle n'a pas bu d'alcool et elle s'est couchée tôt. [...]

[...]. Adèle sort de chez elle marche dans les rues vides. Elle descend les escaliers du métro Jules-Joffrin, la tête basse, nauséuse. Sur le quai, une souris court sur le bout de sa botte et la fait sursauter. Dans la rame, Adèle regarde autour d'elle. pp. 13 et 14

Le temps s'écoule de façon tellement lente qu'Adèle se voit contrainte d'en faire une somme de points et de repères spatiaux. Le temps se présente chez la protagoniste comme une suite d'instantanés solitaires²⁸. En atteste la difficulté de passer une semaine sans rapports sexuels et sans boisson. Réguler les affects liés à l'addiction implique nécessairement le corps²⁹. En effet, le protagoniste ne tient plus en place en faisant trente-deux kilomètres à pieds pendant très peu de temps. La jeune femme ne peut donc en aucun cas passer le temps sans le spatialiser et ce en fréquentant une multitude d'endroits dans la ville de Paris. La répétition du verbe « courir » met l'accent sur la fuite du corps qui se sent emprisonné et par le temps qui s'écoule lentement et par l'espace de la maison. Il s'agit d'une course contre la montre perdue d'avance en raison du vide occasionné par la suspension des rapports sexuels compulsifs. Adèle succombe à son instinct dont la puissance l'empêche de se contrôler³⁰. D'ailleurs, le premier lieu qu'elle fréquente est Pigalle, quartier emblématique de la vie nocturne parisienne, de la débauche et dans lequel la jeune femme a connu ses premiers émois d'adolescente. L'arrêt de l'alcool, boisson recelant du feu, aide la protagoniste à dompter les flammes de ses pulsions ; se mettre au lit tôt permet également de retrouver le foyer et de fuir l'enfermement à l'extérieur³¹ dans le dédale parisien.

2. 2. Déplacements dans l'espace urbain

Le déplacement de l'héroïne dans la métropole française passe inévitablement par le métro. Adèle ressent de l'angoisse dans l'espace souterrain qui symbolise la descente aux enfers et la chute perpétuelle de la jeune femme : l'ignoble intrinsèque des lieux inspire à l'héroïne à la fois la peur et le dégoût. En outre, « les rues vides » traduisent non seulement le vide vécu par Adèle, mais aussi l'isolement et la solitude dans lesquels l'écoulement du temps se veut insoutenable de par une défaillance identitaire touchant au narcissisme primaire³² de la jeune mère ; dans sa fuite, la femme est prête à assouvir son désir sur n'importe qui, à l'instar de l'homme « laid » et peu attirant qu'elle croise dans le métro (p. 14). Adèle tend à faire correspondre le dégoût vis-à-vis de ses propres pulsions à la laideur de l'espace qu'elle investit ; Paris réfléchit en quelque sorte la répulsion que la jeune femme ressent envers son addiction sexuelle. Celle-ci se perd dans sa nymphomanie et dans l'espace parisien qui l'empêche d'aller jusqu'au bout de son auto-thérapie. En spatialisant le temps, Adèle est prise au piège en disparaissant doublement dans le temps et dans l'espace urbain labyrinthique dans ses déplacements quotidiens qui tendent irrémédiablement à s'accélérer au sein de l'espace parisien.

Le rythme de vie d'Adèle dans l'espace public semble à bien des égards pris dans un tourbillon d'accélération³³ permanente dans laquelle la jeune femme manque de temps³⁴ dans sa quête infinie des plaisirs sexuels. La protagoniste marche dans la ville de Paris et construit en même temps sa propre « mythologie³⁵ » des lieux dans la mesure où « toute promenade est une odyssée minuscule³⁶ » : Adèle traverse des rues, des quartiers et arpente

²⁸ Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'Instant*, Saguenay, édition électronique, « Les Classiques des sciences sociales », 2014 [1932], p. 12.

²⁹ Gérard Pirlot, *Déserts intérieurs. Le vide négatif dans la clinique contemporaine, le vide positif de l'« appareil d'âme »*, Erès, 2009, p. 18.

³⁰ Vincent Estellon, *op. cit.*, pp. 29 et 30.

³¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 241.

³² « Dans la pensée de Freud, le narcissisme primaire désigne le premier narcissisme, celui de l'enfant qui se prend comme objet d'amour avant de choisir un objet extérieur. » Jenny Chan, « Narcissisme primaire, narcissisme secondaire. L'identité dans la gestion de la culpabilité meurtrière », dans *Revue psychothérapie psychologique du groupe*, n°64, 2015, 155-166, p. 157.

³³ Hartmut Rosa, *Accélération. Une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, 2010, p. 7.

³⁴ Hartmut Rosa, *Accélération et aliénation. Vers une théorie critique de la modernité tardive*, trad. de l'anglais par Thomas Chaumont, Paris, La Découverte, 2012, p. 25.

³⁵ David Le Breton, *Marcher. Eloge des chemins de la lenteur*, *op. cit.*, p. 123.

³⁶ *Ibid.*, p. 111.

des quais pour plonger dans l'imaginaire des noms de lieux parisiens qui demeurent très souvent « le lieu de l'homme [ou de la femme] pressé³⁷ ». L'accélération va de pair avec l'appétit sexuel non assouvi et peu maîtrisé: Adam.

De toute façon, c'est fichu.

Avoir envie, c'est déjà céder. La digue est rompue. A quoi servirait de se retenir ? [...] A présent, elle réfléchit en opiomane, en joueuse de cartes. [...]. Elle se lève, soulève le loquet poisseux, la porte s'ouvre.

Station Madeleine.

Elle traverse une foule qui avance comme une vague pour s'engouffrer dans la rame. Adèle cherche la sortie. Boulevard des Capucines, elle se met à courir. *Faites qu'il soit là, faites qu'il soit là*. [...], elle songe à renoncer. Elle pourrait prendre le métro ici, la ligne 9, qui l'amènera directement au bureau, [...]. Elle tourne autour de la bouche du métro, allume une cigarette. Elle serre son sac contre son ventre. [...]. Adèle accélère le pas. Elle prend la rue Lafayette dans un état second, se trompe de sens, revient en arrière. Rue Bleue. Elle compose le code et entre dans l'immeuble, monte les escaliers comme une forcenée et tape à la lourde porte, au deuxième étage. pp. 15 et 16

Dans cet extrait, la frénésie narrative et l'accélération transposent l'état d'âme d'Adèle grâce à des paragraphes très courts. Le prénom « Adam » résonne bien fort dans l'esprit de la protagoniste, constituant ainsi à lui seul tout un paragraphe. Ce dernier, évoquant le Pêché originel inévitable, s'affiche sur l'écran de son téléphone pour anéantir presque instantanément tous les efforts ataraxiques d'évitement du déplaisir engendré par la nymphomanie. En témoigne des expressions telles que « c'est fichu » ou « la digue est rompue ». En effet, la métaphore de la « digue » renvoie à l'eau violente et mortelle³⁸ qui déborde pour faire d'Adèle une Ophélie³⁹ - figure féminine shakespearienne porteuse d'une tristesse innée et vouée à la destruction - se jetant délibérément à l'eau afin d'embrasser son « long destin intime⁴⁰ » et suicidaire. La métaphore aquatique continue avec des termes comme « vague » et « s'engouffrer », traduisant l'accélération de la vie quotidienne relative au métro et à la noyade de la jeune mère : l'eau violente de l'addiction sexuelle emporte avec elle le corps de l'héroïne, qui, somme toute, reste une femme « qui ne sait que pleurer ses peines⁴¹ » jusqu'à la noyade dans ses propres larmes. L'idée du désir sexuel suicidaire⁴² se confirme par l'errance d'Adèle dans les rues parisiennes: cela aboutit finalement au Styx, fleuve et point de passage des Enfers en mythologie grecque, symbolisé par « rue Bleue⁴³ » qui portait d'ailleurs le nom de « rue d'Enfer » jusqu'en 1789 et dans laquelle naquit le célèbre exécuteur de la Révolution française Charles-Henri Sanson⁴⁴, renvoyant ainsi et à la mort par l'eau ou ce qu'appelle Bachelard le complexe de Caron⁴⁵ et par le feu du bûcher⁴⁶. Puisqu'il est question de mort et de suicide résolu, la montée des escaliers pour aller retrouver Adam s'apparente plus à une montée à l'échafaud, en pensant à rue Bleue et à Sanson, qu'à une ascension salvatrice⁴⁷, car Adèle va reprendre son train de vie de nymphomane après une semaine d'efforts démesurés et complètement inutiles. L'accélération continue de plus belle dans la lutte de la protagoniste contre ses pulsions jusqu'à ce qu'elle aboutisse à la « lourde porte », symbolisant le dépassement des limites et les lourdes conséquences qui s'ensuivent ; la porte est aussi au cœur de la dialectique du dehors et du dedans⁴⁸ où Adèle se décide en fin de compte de franchir le Rubicon de la débauche.

³⁷ *Ibid.*, p. 119.

³⁸ Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, *op. cit.*, p. 87.

³⁹ Voir William Shakespeare, *Hamlet*, acte IV, scène 7, trad. Par Victor Hugo.

⁴⁰ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 96.

⁴¹ *Ibid.*, p. 98.

⁴² *Ibid.*, p. 95.

⁴³ L'histoire et la symbolique des couleurs restent liées au social. C'est la société qui définit ce que signifie le bleu en en faisant une couleur des flots déchainés ou des flammes dévastatrices, d'où l'assimilation à l'enfer. Michel Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur*, *op. cit.*, pp. 10 et 11.

⁴⁴ Jacques Hillairet, *Connaissance du Vieux Paris*, Editions Princesse, 1954, p. 319.

⁴⁵ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 87

⁴⁶ Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁷ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁸ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 237.

Encore faut-il souligner que le paragraphe « station Madeleine » - comme espace de disparition de soi - fait penser à la « madeleine » de Proust⁴⁹ pour ainsi qualifier le caractère involontaire de la réminiscence relative à la nymphomanie dont souffre Adèle : ce lieu ravive des sensations éprouvées à la fois dans le passé et le présent. La station en question rappelle inconsciemment et naturellement⁵⁰ les souvenirs d'enfance traumatisants vécus au quartier Pigalle. L'adjectif « poisseux » confirme l'incapacité de la protagoniste de se dérober au désir sexuel où elle s'englué en permanence. De plus, la mollesse de sa volonté renvoie à juste titre à la viscosité⁵¹ qui la salit et lui colle à la peau. En conséquence, l'addiction fait corps avec l'héroïne du roman malgré tous les efforts déployés. Le corps d'Adèle résiste mal à l'accélération des déplacements de la vie quotidienne et se laisse emporter par la frénésie qui empêche toute forme de maîtrise ou d'apaisement des pulsions sexuelles.

3. Conclusion

L'étude des errances féminines dans *Dans le jardin de l'ogre* et *Chanson douce* met en lumière une profonde corrélation entre le corps souffrant et l'espace urbain chez Leïla Slimani. Les lieux publics apparaissent sous la plume de la romancière en tant qu'espaces ambivalents : ils permettent aux héroïnes de fuir momentanément l'enfermement intérieur tout en précipitant leur perte. Le square hivernal, le métro souterrain, les boulevards nocturnes ou le bar parisien prolongent les états psychiques de Louise et d'Adèle, jusqu'à transformer la ville en projection concrète du désarroi intime.

L'errance devient alors une modalité existentielle du corps féminin. Chez Louise, elle atténue provisoirement l'étouffement d'une vie réduite à la solitude et à la précarité ; chez Adèle, elle accompagne la spirale addictive et conduit progressivement à l'effacement identitaire. Dans les deux cas, le déplacement incessant traduit l'impossibilité d'habiter le temps. Les héroïnes tentent de maîtriser leur angoisse en la convertissant en parcours spatiaux, en marches, en courses ou en trajectoires urbaines frénétiques. Cette spatialisation du temps révèle toutefois une impasse : plus les personnages avancent dans l'espace, plus ils s'enfoncent dans leur propre chute. L'imaginaire spatial élaboré par Leïla Slimani confère ainsi à Paris une dimension labyrinthique et presque organique. La métropole absorbe les corps, exacerbe les pulsions et favorise la disparition de soi. Face à cette ville-ogre, le foyer conserve parfois la valeur protectrice du nid ou de la coquille ; cette protection demeure néanmoins fragile, incapable de réparer durablement les failles intérieures des protagonistes. Dès lors, l'espace public ne constitue nullement une promesse d'émancipation véritable : il représente avant tout le théâtre d'une lutte douloureuse entre désir de fuite et aspiration impossible à l'apaisement.

4. Bibliographie

1. Apollinaire, G. (1918). *Alcools*. Paris: Gallimard.
2. Bachelard G., *L'Intuition de l'Instant*, Saguenay, édition électronique, « Les Classiques des sciences sociales », 2014 [1932], 90 pages.
3. Bachelard G., *La psychanalyse du feu*, Saguenay, édition électronique, « Les Classiques des Sciences Sociales », 2012 [1938], 126 pages.
4. Bachelard G., *L'Eau et les Rêves*, Paris, LGF, « Le Livre de Poche », 2019 [1942], 224pages.
5. Bachelard G., *L'Air et les songes*, Paris, LGF, « Le Livre de Poche », 2019 [1943], 352 pages.
6. Bachelard G., *La Terre et les rêveries du repos*, Saguenay, édition électronique, « Les Classiques des Sciences Sociales », 2016 [1948], 287 pages.
7. Bachelard G., *La Terre et les rêveries de la volonté*, Saguenay, édition électronique, « Les Classiques des sciences sociales », 2016 [1948], 358 pages.
8. Bachelard G., *La poétique de l'espace*, Sagnenay, édition électronique, « Les Classiques des Sciences Sociales », 2012 [1957], 266 pages.

⁴⁹ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, GF Flammarion, 1987, pp. 140-145.

⁵⁰ « Pour Jung, l'inconscient n'est pas conscient refoulé, [...], il est une nature première. » Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, op. cit., 65.

⁵¹ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, op. cit., pp. 106 et 107.

9. Bachelard G., *La poétique de la rêverie*, Saguenay, édition électronique, « Les Classiques des Sciences Sociales », 2014 [1960], 220 pages.
10. Bachelard G., *La flamme d'une chandelle*, Saguenay, édition électronique, « Les Classiques des sciences sociales », 2013 [1961], 89 pages.
11. Bachelard G., *Fragments d'une Poétique du Feu*, posthume, Saguenay, édition électronique, « Les Classiques des sciences sociales », 2016 [1988], 143 pages.
12. Bachelard, G. (1932/2014). *L'intuition de l'instant*. Saguenay, Canada : Les Classiques des sciences sociales.
13. Bachelard, G. (1938). *La psychanalyse du feu*. Paris, France: Gallimard.
14. Bachelard, G. (1942). *L'eau et les rêves*. Paris, France : José Corti. Bachelard, G. (1943). *L'air et les songes*. Paris, France : José Corti.
15. Chan, J. (2015). Narcissisme primaire, narcissisme secondaire. L'identité dans la gestion de la culpabilité meurtrière. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 64, 155–166.
16. Estellon, V. (s. d.). [Ouvrage cité].
17. Girard, V., Gueraut, E., Lambert, A., Le Roux, G., & Bonvalet, C. (2021). L'enfermement domestique des mères. Conditions de logement et espace à soi en confinement. *Revue des politiques sociales et familiales*, 141, 11–30.
18. Hillairet, J. (1954). *Connaissance du Vieux Paris*. Paris, France : Éditions Princesse.
19. Kletzlen, A. (2007). *De l'alcool à l'alcool au volant*. Paris, France : Le Harmattan.
20. Korf-Sausse, S. (2009). Les traces du prénatal. *Champ psychosomatique*, 56, 183–197.
21. Le Breton, D. (2012). *Marcher. Éloge des chemins de la lenteur*. Paris, France : Métailié.
22. Montherlant, H. de. (1974). *Le fichier parisien*. Paris, France : Gallimard.
23. Montherlant, H. de. (1953–1979). *Romans et œuvres de fiction non théâtrales*. Paris, France : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
24. Pastoureau, M. (2000). *Bleu. Histoire d'une couleur*. Paris, France : Seuil.
25. Pirlot, G. (2009). *Déserts intérieurs. Le vide négatif dans la clinique contemporaine, le vide positif de l'« appareil d'âme »*. Toulouse, France : Erès.
26. Proust, M. (1913/1987). *Du côté de chez Swann*. Paris, France : GF Flammarion.
27. Rivoirard, A. (2016). Le toxicomane : une figure de l'errant ? *Le Sociographe*, 53, 1–13.
28. Rosa, H. (2010). *Accélération. Une critique sociale du temps*. Paris, France : La Découverte.
29. Rosa, H. (2012). *Accélération et aliénation. Vers une théorie critique de la modernité tardive*. Paris, France : La Découverte.
30. Shakespeare, W. (1603). *Hamlet* (trad. V. Hugo).
31. Zaidin, M. (2023). *Les névroses*. Paris, France : Presses Universitaires de France.

INFO

Corresponding Author: **Omar Tahir**, Université Hassan II Casablanca.

How to cite/reference this article: **Omar Tahir**, *Imaginaire de l'errance et de la spatialisation de la souffrance chez L. Slimani*, *Asian. Jour. Social. Scie. Mgmt. Tech.* 2026; 8(3): 35-43.