

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

TRAJET D'UNE LECTRICE AMOUREUSE :
LECTURE DE L'AMOUR DANS LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE DES
FEMMES (QUÉBEC-FRANCE 1990-2016)

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
VALÉRIE LEBRUN

JUIN 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.03-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Pas un mot n'aurait été possible sans la présence indéfectible de ma directrice, Martine Delvaux, qui a été la première à me poser la fameuse question : « Mais pourquoi pas l'amour? » L'admiration que j'ai à l'égard de ton engagement et de ta résilience n'a d'égale que l'infinie générosité qui t'habite comme professeure, écrivaine, intellectuelle et féministe. Merci d'avoir multiplié les occasions de collaborer en réitérant chaque fois ta confiance et tes hautes exigences. Mon plus précieux souvenir sera celui du lien d'amitié qui s'est forgé entre nos deux pensées.

À vous deux, mes amies reines, pour vos élans, votre intelligence et la beauté qui anime chacun de vos gestes. Alice, tu es à jamais un phare, non seulement grâce à la douce lumière dont tu es couronnée, mais à l'amitié que tu élèves plus haut encore que tous les sommets de la Grèce et de l'Italie. La grâce qui t'enflamme me fait croire en l'avenir. Chloé, tu es celle qui, encore et toujours, me ramène à l'essentiel, à la poésie des jours. Par ta clairvoyance, tes innombrables talents de performance et la facilité avec laquelle tu prends ma main, me tends la tienne, tu es une fée, arrivée tout droit du bon pays magique.

À vous, Daphne et Huub, de m'avoir ouvert la porte de votre belle et chaleureuse maison au moment où je ne savais plus vers où me tourner. Votre amour m'a sauvé la vie.

À vous, Guylaine et Normand, de m'avoir offert une halte ponctuelle à l'ombre des livres et du quartier dont nous partageons les secrets. Votre sagesse a été l'ultime tremplin pour arriver au bout de cette recherche. Guylaine, ton regard accorde aux choses un horizon, une vérité. Merci d'être de celles, rares, qui créent et deviennent.

À vous, Carmen et Denis, d'être les amants que vous êtes. Votre présence par-delà la montagne, le pont et l'océan me suit depuis trop longtemps pour que je ne vous en sois pas, encore aujourd'hui, follement reconnaissante. Carmen, ta verve est à l'origine de tout cela.

À toi, Élie, pour ce que ta sensibilité et ton affection éveillent en moi. Merci d'avoir partagé ton quotidien, tes histoires, tes meilleurs pas de danse et le contenu de ton frigo.

À toi, Anne-Renée, pour les rituels et le soir de pleine lune qui a changé nos vies. Merci d'avoir été complice, parfois sévère, mais toujours sincère. Un clin d'œil aussi à toi, Julien, pour l'amour de la littérature que nous avons en commun.

À toi, Mia, pour l'inspiration transatlantique. Jamais le partage d'un pain aux olives n'aura été aussi significatif. Sans toi, le château n'aurait pas été aussi grand.

À vous, Anik et Isma, pour l'émotion indicible que fait naître en moi le souvenir de Barcelone. Vous avez fait du dernier interlude un véritable roman. Je n'oublierai ni les fleurs ni les mots.

À toi, ma sœur, dont l'amour est le pilier de ma vie toute entière. Merci d'avoir partagé chacun de mes délires, d'avoir ponctué mon quotidien de ta force souveraine et des millions d'attentions qui font de toi un être d'exception. L'élégance avec laquelle tu accueilles nos différences est ce qui me fait croire que je ne serai jamais tout à fait seule au monde.

À toi, papa, de répondre au téléphone tous les matins. De m'avoir montré que la douceur, l'écoute et l'amour ne viennent pas avec la conscience d'une dette. Merci pour chacune des fois où tu m'as accompagnée à l'aéroport, où tu es revenu me chercher, sans me faire sentir que je m'égarais. Il m'est impossible d'imaginer le monde sans ta bienveillance. Merci de m'avoir insufflé cette assurance que tu as toi-même en regard de la vie. Et sache que malgré tous mes emportements, je n'aurais pas mieux écrit la fin de cette thèse ailleurs que sur la table de cuisine... dans le réconfort de ton fredonnement.

Et enfin, à toi, que j'aimerai toujours. Pour les absolus que tu refuses et poursuis.

*À toi, chère Laurence,
à l'heure bleue du jamais et du toujours*

TABLE DES MATIÈRES

Liste des abréviations	vi
Résumé	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I La lecture de l'amour	20
CHAPITRE II Les lieux de l'amour	76
CHAPITRE III Le déjà-vu de l'amour	107
CHAPITRE IV La beauté et l'amour	130
CHAPITRE V L'amoureuse lectrice	170
CHAPITRE VI La mémoire de l'amour	202
CHAPITRE VII Aux noms de l'amour	227
CONCLUSION	272
BIBLIOGRAPHIE	283

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Œuvres des auteures du corpus primaire

<i>Interview</i> , Christine Angot	I
<i>L'usage de la vie</i> , —	Us
« <i>Sujet: l'amour</i> », —	S
<i>Une partie du cœur</i> , —	PC
<i>L'inceste</i> , —	Inc
<i>Quitter la ville</i> , —	Q
<i>Putain</i> , Nelly Arcan	P
<i>Nos baisers sont des adieux</i> , Nina Bouraoui	NB
<i>Poupée Bella</i>	PB
<i>Les Cascadeurs de l'amour n'ont pas droit au doublage</i> , Martine Delvaux	C
<i>Ni toi ni moi</i> , Camille Laurens	NTNM
<i>Fleurs de crachat</i> , Catherine Mavrikakis	F
<i>Ça va aller</i> , —	CV
<i>Ventriloquies</i> , — en coll. avec Martine Delvaux	V
<i>La Cour des Adieux</i> , Tiphaine Samoyault	CA
<i>Bête de cirque</i> , —	BC

Autres œuvres

<i>Orlando</i> , Virginia Woolf	OR
<i>Olivia</i> , Dorothy Bussy	O

RÉSUMÉ

Dans cette thèse, je propose une lecture de l'amour dans la littérature contemporaine des femmes (en France et au Québec). À partir des œuvres de Christine Angot, Nelly Arcan, Nina Bouraoui, Martine Delvaux, Camille Laurens, Catherine Mavrikakis et Tiphaine Samoyault, je m'intéresse à la manière dont l'amour donne forme à l'écriture. Une forme où l'usage du *Je* comme « pronom de l'intimité » (qui « n'a sa place que dans les lettres d'amour », écrit Christine Angot) infléchit une pratique de lecture amoureuse. Considérant que l'amour est « une source des graves malentendus » (Beauvoir, 1949) entre les hommes et les femmes, je choisis de fonder ma recherche sur une conception de l'amour en termes de rapport littéraire. Je me concentre sur les liens entre, d'une part, l'expérience *réelle* de l'amour que les textes *font voir* (sa force de ravissement et son impossibilité, en passant par son apprentissage et son échec) et, d'autre part, l'expérience de la littérature que font, pour elles-mêmes et entre elles, les femmes qui écrivent.

Par « amour », il faut entendre, dans le cadre de cette thèse, une approche amoureuse : c'est-à-dire une façon qu'ont les narratrices de lire les signes de l'autre, tout en cherchant elles-mêmes (et en elles-mêmes), par l'acte d'écrire, ce que Christine Angot appelle un « noyau dur ». Ainsi, tenant compte de la fatalité qui circonscrit le destin des amoureuses dans la littérature, et le rôle ambigu que jouent les mots d'amour dans tout récit amoureux (« Les mots d'amour sont les mêmes, avec ou sans l'amour. », écrit Camille Laurens), au final, je pose la question de l'amour comme revendication d'une solitude à travers les actes d'écrire et de lire qui mettent en scène les narratrices du corpus à l'étude. Partant en ce sens du constat que l'amour est une fiction, un rêve, un récit, un prétexte voire une disposition pour accéder *au cœur* de la littérature, je cherche moins à définir la vérité de l'amour comme sentiment que la vérité d'un projet littéraire dont l'amour est le sujet de prédilection.

À l'histoire d'amour qui impose les questions du contexte et des circonstances, je réponds que la récurrence de certains lieux fournit, dans les œuvres à l'étude, une armature à l'écriture. Dépositaires d'images, de récits et d'une chronologie, ces lieux installent, dans les œuvres à l'étude, une double temporalité : celle d'une expérience conjugée de l'amour et de la littérature. Ainsi, entre le souvenir *concret* que fait naître une histoire d'amour et l'intérêt que suscite la littérature en regard du désir de *montrer* ce qui est en jeu dans l'amour, je m'intéresse à l'idée d'un trajet où la littérature continue de faire signe à la littérature. Considérant que c'est sur le plan de la lecture que se crée le rapport d'amour ultime avec la littérature, je vise, par la recomposition de chacun des morceaux de cet argumentaire, à mettre en lumière une herméneutique féministe inédite de l'amour telle que me permet de l'élaborer la littérature contemporaine des femmes.

Mots-clés : amour, femmes, lecture, écriture, je, féminisme, filiation tragique, correspondances, trajet, interprétation littéraire, littérature contemporaine des femmes

INTRODUCTION

*War is a declaration of differences and a breaking of bridges.
I was always building connections, interrelations and bridges.
—Anaïs Nin, The Novel of the Future*

Il y a celles qui lisent, qui écrivent, qui voyagent, et il y a celles qui aiment. Il y en a, parmi celles qui lisent ou qui écrivent, qui cherchent l'amour. Certaines disent ne plus y croire tandis que d'autres partent au bout du monde pour cuver la peine de l'avoir perdu. Il y a celles qui écrivent, sans relâche, qu'elles veulent écrire. Celles qui s'en disent incapables, mais qui y excellent. Celles qui pensent qu'écrire, c'est pour les autres, et prennent plutôt le pari de la lecture, cherchant, à chaque livre, une raison de résister à l'écriture, de s'accrocher au plaisir de lire. Les mots qui se dévoilent, les pages qui se froissent... une avidité dans les gestes et un état de fusion qui miment les commencements de l'amour ; quand le corps de l'autre est à lui seul une histoire sans fin, faite de secrets et d'évidences. Sur la ligne croisée de l'amour et de la littérature, il y a celles qui noircissent le blanc comme elles ont attendu que le temps passe, que les interdits tombent pour écrire ; les sérieuses qui avancent à rebours, leurs phrases dirigées par la magie d'un lieu, l'impossibilité de revivre les caresses. Détectives de l'amour, ce sont elles qui s'en prennent à la langue, font advenir le vrai entre deux virgules. Croyant qu'il existe un mot juste et une manière d'en finir avec l'amour, elles tâtonnent ; ne sachant pas s'il faut vivre au temps contrôlé de la raison ou à celui accéléré, terrible, de la passion. *La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.*

Parmi ces femmes, il y a celles qui préfèrent l'anonymat et celles qui sont prêtes à tout pour être vues, entendues. Il y en a qui, tête haute, avancent et ne se retournent pas. Puis, un jour, un soir, il y a celles dont la rencontre est inespérée. Donnant l'impression de venir d'un autre temps, elles se remarquent de loin, par un détail qui contient tout. À jamais indissociable du lieu de leur rencontre, leur présence est une série de déjà-vu. Est-ce un film ou bien un rêve ? Par réflexe, pour se protéger de l'impossible, on se dit qu'elles sont des personnages ; la fiction devenant un long manteau, une armure contre le vide qui s'installera après elles. En bonnes inconnues, elles refusent de répondre aux questions, s'abstiennent d'en poser. Elles sourient, détournent la tête.

Capables de cumuler les diversions, elles endossent tous les rôles ; elles sont, d'un instant à l'autre, toutes les femmes. Et le serpent, et l'araignée. La manière de surgir, d'enlacer... le maniement de la soie, l'esprit de capture. Leurs caresses ont le mouvement et l'entrain des chutes. Elles sont des pièges au fond desquels on se laisse glisser. Et pendant que nos yeux s'accrochent au masque, les leurs ne révèlent rien de doux ni d'amer. Dotés du pouvoir des livres, sollicitant l'imaginaire, portant l'imminence du danger, leurs yeux font aimer les risques, les nuances et les fins ouvertes. *Un éclair... puis la nuit ! – Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître / Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?*

Sur cette étrange passerelle entre les livres et la vie, il y a toutes les femmes puis, tout à coup, il y en a une. Celle qui fait pâlir les autres et qui renverse, pour un temps, le cours des choses. Celle qui offre les livres au lieu de les écrire, les déclame au lieu de les lire en silence. Celle dont les gestes inspirent et affolent et dont le rire rappelle celui des enfants. Un être de contradictions pour qui d'autres voyagent et se perdent, mais qui ne saura jamais que faire du trop-plein de l'amour. Plus libre que les muses, moins paralysante que les idoles, c'est la femme seule : celle qui refuse le prêt-à-porter des rôles. Une femme vive, mais froide, sur qui les fantasmes se déposent, et glissent, et dont le corps, toujours hors d'atteinte, ne s'abandonne à rien... sauf à l'étreinte qui promet, sans le dire, d'éveiller autre chose que la peau. Femme dont la langue, plus près de la musique que des mots, redonne au scénario de l'amour son nécessaire détachement, son espace de fuite et de devenir. *Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !*

*

Cette thèse a pour point de départ un amour immodéré pour les histoires d'amour. Celles que racontent les livres aux lectrices passionnées et que montrent les films aux cinéphiles avérées ; le souvenir des histoires passées que ravivent les photographies et que ne cessent de se répéter, sous le ton de la confiance plutôt que de la conquête, les amoureuses même de l'amour.

*

D'entrée de jeu, au chapitre du *Deuxième sexe* (1949) intitulé « L'amoureuse », Simone de Beauvoir présente l'amour comme « une source des graves malentendus » entre les femmes et les hommes. Le mot, écrit-elle, n'aurait tout simplement pas le même sens pour l'un et l'autre sexe :

Des hommes ont pu être à certains moments de leur existence des amants passionnés, mais il n'en est pas un qu'on puisse définir comme "un grand amoureux"; dans leurs emportements les plus violents, ils n'abdiquent jamais totalement ; même s'ils tombent à genoux devant leur maîtresse, ce qu'ils souhaitent encore c'est la posséder, l'annexer¹.

Si de Beauvoir fait d'emblée de l'amour une question de mot et de sens, ce qu'elle fait aussi est de situer, et de mesurer, la force de l'amour à une « capacité », ou du moins, à une propension à abdiquer. Le rôle « inessentiel » que revêt pourtant la femme sous sa plume se reconnaît à une véritable ardeur dans l'abandon. De Beauvoir fait de l'amoureuse un être « voué à » ; un être qui « rêvera de », quelqu'un qui « préfère », qui « choisit », qui « s'efforcera » et qui « exaltera ». Et bien qu'elle critique cette propension dévote de l'amoureuse (et toute la logique d'oppression qui la sous-tend), de Beauvoir pointe avec justesse l'impasse de l'amour quand celui-ci réfère exclusivement au système qui pense les femmes et les hommes ensemble : « [la femme] est vite amenée à constater que beaucoup d'individus du sexe élu sont tristement contingents et terrestres² ».

Reconnaissant le pilier que représentent, d'une part, le travail de Simone de Beauvoir sur les questions ambiguës de l'amour et de l'émancipation sociale et politique des femmes à l'aube des années cinquante en France et, d'autre part, les lectures assidues, toujours réactualisées, notamment par les féministes anglophones telles que Shulamith Firestone (*The Dialectic of Sex*, 1970), Ti-Grace Atkinson (*Radical Feminism and Love*, 1974), Lillian Faderman (*Surpassing the Love of Men*, 1981) et Audre Lorde ("Uses of the Erotic", 1984), je souhaite réfléchir à l'amour en d'autres paramètres. C'est-à-dire autrement que dans les rapports concrets qui lient les êtres humains entre eux et donc, sans le spectre de la domination par lequel les femmes sont forcées de protéger leurs arrières et de se penser en regard d'une réciprocité défailante. « [O]n ne peut échapper au jeu de la réciprocité », écrit Simone de Beauvoir, « Il faut donc que [l'amoureuse]

¹ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe* II, Paris, Gallimard, « Folio », 1976 [1949], p. 546-547

² *Ibid.*, p. 548

souffre, ou qu'elle se mente³. » Et si l'amoureuse choisit le plus souvent de se mentir, écrit-t-elle, c'est parce que « toute véritable amoureuse est plus ou moins paranoïaque » : « des réponses arrachées, elle fait des trophées ; et, faute de réponses, elle fait parler les silences⁴ ». Bien que ce monologue intérieur de l'amour me donne à penser l'amoureuse comme un être capable de création plutôt qu'atteint d'une quelconque psychose, le propos de Simone de Beauvoir poursuit un autre but. De manière à ancrer « le problème de l'amour », elle raconte le souvenir d'une amie « qui devant le silence prolongé d'un amant lointain déclarait : “Quand on veut rompre, on écrit, pour annoncer la rupture” ; puis ayant reçu une lettre sans ambiguïté : “Quand on veut vraiment rompre, on n'écrit pas⁵”. »

Maintenant fermement la logique du malentendu sur laquelle repose l'amour, de Beauvoir emprunte à Dominique Rolin le titre de son roman *Moi qui ne suis qu'amour* (1948) et en fait la « devise de l'amoureuse ». Or, l'emprunt est stratégique. Il sert à consolider sa propre pensée sur le danger d'annihilation que représente l'amour pour les femmes : « [l'amoureuse] n'est qu'amour et quand l'amour est privé de son objet : elle n'est plus rien⁶. » Tenant ainsi compte de la fatalité par laquelle les femmes semblent accéder à l'amour, et du rôle complexe et arbitraire que jouent les mots et l'écriture dans l'interprétation de l'imaginaire amoureux (il suffit de penser à la place de l'aveu et de la déclaration d'amour, à celle des lettres d'amour et de rupture, à l'intimité que se créent les amants par l'usage du langage, du non-dit, du murmure, du silence et même des inflexions de la voix), je veux ouvrir, dans le cadre de cette thèse, un espace de pensée pour l'amour, en marge du rapport de surveillance qui en fait un terrain glissant, ce terrain de la *vraie vie* où les femmes sont ponctuellement dérangées, occupées à négocier les limites et, par le fait même, appelées à rester sur leurs gardes. Je veux penser un espace où l'amour ne se fonderait donc pas sur un apprentissage de la vigilance, ni de la déception, mais plutôt, sur une réelle habileté à être elles-mêmes (dans) l'amour. Faire l'amour (pour) elles-mêmes comme on le dit de

³ *Ibid.*, p. 568

⁴ *Ibid.*, p. 569

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 576

quelqu'un qui fait à sa tête : c'est-à-dire en en contrôlant l'adresse, en en imposant le rythme, l'ordre, les exigences.

« Le rêve amoureux », écrit Simone de Beauvoir, c'est le rêve qui rassemble tous les rêves : « en s'abolissant au sein de l'autre, exister souverainement⁷. » Or, un tel élan pose son lot de problèmes dans le social, notamment par rapport aux contraintes qu'ont les femmes de se modeler en miroir, en écho et même en réponse les unes avec les autres pour naître dans le regard des hommes. C'est la lourdeur de cette omniprésence des hommes sur la conscience des femmes que dénonce Simone de Beauvoir :

Le but suprême de l'amour humain comme de l'amour mystique, c'est l'identification avec l'aimé [...] le centre du monde, ce n'est plus l'endroit où [l'amoureuse] se tient mais celui où se trouve l'aimé ; toutes les routes partent de sa maison et y conduisent. Elle se sert de ses mots, refait ses gestes, prend ses manies et ses tics⁸.

Je souhaite ainsi non seulement réévaluer les risques du « rêve d'union extatique⁹ » qu'elle critique et qui consiste en « un désir passionné de déborder ses propres limites et de devenir infinie, grâce au truchement d'un autre qui accède à l'infinie réalité¹⁰ », mais surtout, je veux prendre le risque de penser une autre sorte d'union où le débordement des limites et le désir d'infini résultent, pour les femmes, en une véritable souveraineté.

L'amour authentique « ne prétendrait pas être un salut », précise de Beauvoir, « mais une relation inter-humaine¹¹. » Cela dit, considérant les limitations, chez elle, d'une relation inter-humaine entre hommes et femmes, mais aussi les propos qu'elle tient sur « la lesbienne » qui serait « [i]nachevée en tant que femme, impuissante en tant qu'homme¹² », et dont l'amour serait réduit à une « contemplation » : « les caresses [étant] destinées moins à s'approprier l'autre qu'à se recréer lentement à travers elle », il m'importe de me distancier de cette conception matérielle de

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 560

⁹ *Ibid.*, p. 557

¹⁰ *Ibid.*, p. 556

¹¹ *Ibid.*, p. 562

¹² *Ibid.*, p. 203

l'amour. Et surtout, de m'éloigner du vase clos de la relation inter-humaine (qui plus est hétérosexuelle) qui place en son centre quelque chose comme un désir, une nécessité de penser la sexualité et l'érotisme. Ce faisant, je cherche à mettre en lumière une certaine différence entre l'amour comme expérience de la solitude et de l'imagination (celui qui m'intéresse ici au plus près) et une culture de la romance qui se fonde sur la consommation ou la dépense des corps.

Malgré un corpus écrit exclusivement par des femmes, et dans lequel les relations entre femmes sont amoureuses, ou du moins passionnées, je résiste à la séduction que représente l'image « parfaite » des femmes ensemble : une image dite inoffensive dans laquelle, s'il faut croire de Beauvoir, la « séparation est abolie [et] où il n'y a ni lutte, ni victoire, ni défaite¹³. » Ainsi, par-delà l'effet libérateur qu'aurait sur la pensée, le travail de Monique Wittig qui écrit, en réaction au célèbre « On ne naît pas femme, on le devient » que « Les lesbiennes ne sont pas des femmes¹⁴ », je m'intéresse moins au pouvoir qui naît de l'intimité entre femmes qu'au défi que représente, pour les femmes, l'atteinte d'une intimité à travers une pratique de la littérature. Je veux donc réfléchir à l'élaboration d'une « totale intimité¹⁵ » qui ne serait pas réduite à la rencontre physique des corps (masculins, féminins ou quelque part entre les deux), mais qui s'ouvrirait plutôt à l'expérience indépendante et solitaire de la littérature. C'est à-dire une expérience qui, malgré son étendue et sa diversité, fait place aux détails. À l'instar d'Anaïs Nin qui écrit que « *The value of the personal relationship to all things is that it creates intimacy, and intimacy creates understanding, understanding creates love, love conquers loneliness*¹⁶ », je me penche sur une expérience d'immersion littéraire qui calque sur l'amour son rapport à l'interprétation des signes, aux lieux, au temps, aux mots et, plus que tout, à une solitude qui n'en est pas une. J'emprunte d'ailleurs le titre de Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un* (1974), comme une formule, pour signifier que, dans la solitude qui accompagne l'amour de la littérature – dans une certaine forme d'absence à soi et au monde –, les femmes qui lisent et qui écrivent sont en mesure de *se re-toucher in(dé)finiment elles-mêmes*.

¹³ *Ibid.*, p. 208

¹⁴ Monique Wittig, *La pensée straight*, p. 61

¹⁵ de Beauvoir, *op. cit.*, p. 212

¹⁶ Anaïs Nin, *The Novel of the Future*, Ohio, Swallow Press, 2014 [1968], p. 39

Je m'intéresse à l'amour comme l'expérience d'une solitude qui est choisie comme telle à travers les actes d'écrire et de lire. Quand l'amour devient un espace mental – au sens d'une concentration, d'un temps et d'un lieu qui obéit à une volonté propre –, plutôt qu'une quête. Un *lieu à soi* qui abstrait la présence physique et imaginaire des êtres « contingents et terrestres » et qui serait conditionné par le regard que balayent et posent les femmes sur le monde plutôt que par celui que le monde arrête sur elles. Un espace où les femmes sont entièrement tournées vers elles-mêmes et où la logique et les gestes de l'amour seraient modulés voire remplacés par ceux de la littérature. Lire et écrire plutôt qu'attendre, subir ou être inlassablement confrontées à ce que Simone de Beauvoir nomme, avec éloquence, « la contingence de l'autre, c'est-à-dire ses manques, ses limites, et sa gratuité originelle¹⁷ ». À ce propos, je me rappelle la provocation dont fait preuve Nora Mitrani quand elle écrit, quarante ans après *Le deuxième sexe*, qu'« [i]l reste aux femmes encore une façon de se prouver à elles-mêmes qu'elles ont cessé d'être esclaves : c'est, sur le plan de l'amour, le maniement concret, symbolique et littéraire du fouet¹⁸. »

Dans le labyrinthe des lectures critiques, théoriques, romanesques et théâtrales sur l'amour et la littérature dont la présente thèse cherche à garder la forme, je constate qu'avant même d'être compris comme une illusion, un mystère, un problème, ou d'être théorisé comme un système d'oppression ou une émotion complexe (Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, 2004 ; Lisa Appignanesi, *All About Love : Anatomy of An Unruly Emotion*, 2011 ; Berit Brogaard, *On Romantic Love : Simple Truths about a Complex Emotion*, 2017), l'amour pose les questions spécifiques de son contexte et de ses circonstances. Malgré l'abondance de ce qui a été observé, étudié, analysé, écrit, créé, commenté, reconnu en tant que classiques, chefs-d'œuvre, clichés ou fantasmes, et le poids de l'expérience singulière que chacune possède de l'amour, l'hésitation à fournir des réponses qui seraient, comme l'écrit de Beauvoir, « des vérités éternelles¹⁹ », est bien réelle. Il est, en effet, inhabituel que les questions entourant l'amour ne convoquent pas d'autres questions. Alors qu'on se méfie autant du confort des réponses toutes faites que des réponses trop intimes, circonscrites dans une expérience trop singulière de l'amour, on évite de répondre trop vite. Dès lors, à la question « Qu'est-ce que l'amour ? », on interroge d'emblée le genre ou « la sorte »

¹⁷ de Beauvoir, *op. cit.*, p. 213

¹⁸ Nora Mitrani, « Des esclaves, des suffragettes, du fouet », *Rose au cœur violet*, 1988, p. 100-101

¹⁹ de Beauvoir, *op. cit.*, première page de l'introduction du tome II

d'amour ; sa forme, son destinataire. On balbutie les différentes hiérarchies (l'amour propre ? Dieu ? les amies ? les amantes ? les enfants ? les parents ? les passe-temps ? le travail ?), avant que ne surgisse, immanquablement, le malaise de devoir trancher. Comme si l'amour, sans jamais être tout à fait défini, insinuait néanmoins une certitude : celle que l'erreur peut être fatale et qu'il y a rarement, comme au cinéma, la possibilité d'une deuxième chance.

*

Acte d'écrire, acte de lire, acte de voir, acte de montrer : je m'intéresse aux gestes que commande et qu'appelle l'amour et qui, se faisant, l'inscrivent dans le champ de l'action plutôt que dans le scénario passif de celles qui, comme Pénélope, attendent patiemment son retour. Alors que Simone de Beauvoir mettait de l'avant l'idée que « La femme n'est pas définie ni par ses hormones ni par ses mystérieux instincts mais par la manière dont elle ressaisit, à travers les consciences étrangères, son corps et son rapport au monde²⁰ », je souhaite me pencher sur cette façon qu'ont certaines femmes qui écrivent de « ressaisir » le monde par le biais de l'amour et de la littérature.

Comme le titre de la thèse l'indique, il sera question de penser, et de réaliser, une lecture amoureuse de l'amour dans la littérature contemporaine des femmes. À partir du cliché qui stipule que les femmes n'ont font pas l'Histoire, elles font des histoires... je m'intéresse à cette manière de faire de l'amour tout un cinéma. L'expression renvoie autant au cliché (à la mise en scène démesurée de l'amour), qu'à un travail de reprise d'images, de figures et de procédés théâtraux et cinématographiques. Bien que les histoires d'amour soient construites – aussi nombreuses soient-elles –, à partir de la répétition des mêmes images²¹, je cherche à montrer comment la littérature supplante le lien entre les mots et les images en ne restant justement pas

²⁰ *Ibid.*, p. 654

²¹ Nous verrons au chapitre 1 que Jean-Luc Godard propose, dans son film *Éloge de l'amour* (2001) une division en quatre temps des images de l'amour : 1) la rencontre, 2) la passion physique, 3) la séparation et 4) les retrouvailles. Dans le cadre de cette thèse, je ne cherche pas à contester ou à attester cette division temporelle de l'amour. Plutôt, je veux étudier comment les expériences de lecture et d'écriture mêlent et lient chacune de ses temporalités en créant un véritable continuum qui permette de faire de l'amour un sujet pour les femmes, et inversement, une manière pour elles d'affirmer leur souveraineté.

fidèle à ces images qui *font* l'amour; en les utilisant, en les mettant en pièces, en les greffant les unes aux autres pour faire perdre de vue leur origine dans le scénario traditionnel de l'amour. Je fais le pari de ce que la littérature *peut faire d'autre*, et croire qu'il n'y a pas qu'un chemin pour en arriver *là*. Qu'il n'y a pas une seule manière, universelle, de voir, de regarder, de parler, d'écrire et de faire l'amour.

De l'amour, j'ai cherché à condenser, le plus possible, l'apparat. J'ai voulu tenir, au plus loin, ses idéaux romantiques et son grand schème de conquêtes, pour réfléchir à l'espace qu'il requiert, au temps dont il est fait et à celui qu'il construit. Ainsi, par amour, il faut entendre l'approche amoureuse : c'est-à-dire une certaine façon de lire les signes de l'autre. Une folle manière d'être au monde, de le traverser en ne lâchant pas le sujet, l'objet, la raison même de cette avancée. Juxtaposé à l'idée d'en faire tout un cinéma (qui consiste à accepter l'amour comme une démesure, un lieu de contradictions où tout serait possible), l'amour est une invitation au voyage : une invitation à se prêter au jeu de la littérature. À l'influence qu'exerce, d'abord, la grande fiction de l'amour sur celle qui écrit, et ensuite, au plaisir de l'interprétation des signes de l'amour par la lectrice. En ce sens, c'est l'effet de vérité qui émane d'une telle approche de la littérature qui m'intéresse ; comment on en arrive à écrire, à lire, à voir, à montrer – inversement, et dans un même geste – ce qu'il y a de beau dans l'amour, et d'amoureux dans l'expérience littéraire. Comme l'écrit Guylaine Massoutre :

À constater ce hameçonnage du livre, je déclare ouvert le projet d'une traversée, peut-être d'une pêche au grand large, l'événement distant de soulever et de suivre des hypothèses, même si observer n'est pas toucher la cible d'une seule façon²².

Inspirée par « le scénario de navigation²³ » que propose Massoutre pour réfléchir à l'expérience littéraire à partir de l'expérience même de la lectrice, je dédouble l'expérience de la littérature par celle combinée du voyage et de l'amour. En effet, considérant l'un des plus grands clichés de l'art à savoir que certaines œuvres nous « transportent », nous « emmènent ailleurs », je choisis d'étudier un corpus qui est « conduit » par l'amour. Dans une marée incessante de romans, de pièces de théâtre, de recueils de poésie ou de nouvelles où la question de l'amour est réduite à une chronologie des rapports amoureux (rencontre, passion, échec, séparation ou réconciliation),

²² Guylaine Massoutre, *Matière noire. Les constellations de la bibliothèque*, Montréal, Nota Bene, 2013, p. 14

²³ *Ibid.*

le corpus à l'étude se distingue par ses allers-retours entre l'imaginaire tragique de l'amour impossible, et un discours méta-réflexif sur l'écriture dont le sujet est, encore et toujours, l'amour. Comme l'écrit d'ailleurs avec justesse Guylaine Massoutre au sujet du lien étroit entre l'amour et la littérature : « Lire, c'est aimer inlassablement le passage d'un espace à un autre, l'apparition et la feinte, ce mouvement réversible du dedans et du dehors²⁴. »

En première ligne, les auteures étudiées sont Christine Angot, Nelly Arcan, Nina Bouraoui, Martine Delvaux, Camille Laurens, Catherine Mavrikakis et Tiphaine Samoyault. Ayant toutes été publiées depuis 1990, et réinvestissant l'imaginaire de la tragédie, elles mettent en scène les actes parallèles d'écrire, d'aimer et de voyager. Comment ? En faisant de l'amour le motif de départ et la destination de l'écriture. Son point, aussi, de non-retour.

Dans l'optique de rester au plus près possible de la littérature, d'enrichir mon argumentaire de cette proximité, pour montrer que l'approche amoureuse défie les bornes de temps et d'espace et qu'elle permet de considérer autrement la chronologie et la lecture des œuvres entre elles, je ferai intervenir des auteures dont les œuvres se sont écrites *par amour*. Une passion vouée, d'abord, à la littérature et au cinéma, qui se traduit par des textes d'hommage et des exercices d'admiration. Puis, une affection avouée explicitement par les narratrices pour certaines villes (Rome, Montréal, Londres), certains lieux (les châteaux, les chambres, les hôtels) et pour certaines femmes (artistes, écrivaines, personnages). Une fois déconstruite, cette affection participe (et c'est là une des hypothèses qui sous-tend mon travail) à l'élaboration d'une herméneutique féministe de l'amour. En ordre d'apparition dans cette thèse, il sera question de : Marguerite Duras, Annie Le Brun, Susan Sontag, Virginia Woolf, Vita Sackville-West, Dorothy Bussy, Hella S. Haasse, Françoise Sagan, Nathalie Azoulay, Jeannette Winterson et Violette Leduc.

Le choix du corpus repose sur la proximité des auteures en termes non pas toujours d'amitié affichée ni de collaboration explicite, mais de ce qui, au sein de leurs œuvres respectives, se fait écho. Malgré un certain « effet de contemporain », les liens entre chacune ne sont pas « logiques » et ne répondent à aucun ordre sinon celui de ma propre lecture. En ce sens, si

²⁴ *Ibid.*, p. 17

Camille Laurens et Tiphaine Samoyault se rencontrent²⁵ au Théâtre Sorano pour un « brunch d'auteurs » en compagnie de Christine Angot qui performe une lecture de leurs textes à elles... si Laurens écrit qu'on lui avait demandé d'évoquer la ville de Montpellier, « mais un lieu sans le lien humain qui en justifie l'importance, quel intérêt? Non vraiment, je ne peux pas parler de Montpellier sans parler de Christine Angot, parce que toutes ces années avant qu'elle ne parte, Montpellier, pour moi, c'était elle²⁶ »... que Christine Angot envoie une lettre à Laurens pour lui dire qu'avec *Philippe*, « je crois que vous avez écrit l'amour »... si Martine Delvaux écrit²⁷ sur *Ces bras-là* de Laurens, et Catherine Mavrikakis sur *L'Amour, roman*²⁸, que Mavrikakis coorganise une journée d'études²⁹ sur l'œuvre de Nelly Arcan (à laquelle participe Martine Delvaux) et qu'elle intervient à une table ronde³⁰ sur le film *Nelly* (Anne Émond, 2016)... si Delvaux et Mavrikakis écrivent sur Arcan dans le livre d'hommages *Je veux une maison faite de sorties de secours*³¹, et encore dans *Nelly Arcan. Trajectoires fulgurantes*³² et *Les filles en série*³³ pour ce qui est de Delvaux, sans compter chacune des interventions médiatiques à son sujet depuis sa mort... si Camille Laurens dédie *Celle que vous croyez* (2016) à la mémoire de Nelly Arcan... si Nina Bouraoui reprend dans son œuvre, comme Angot et Mavrikakis, tout l'intertexte de l'homosexualité, du sida et de la mort tel que les lie Hervé Guibert, si Tiphaine Samoyault, par le biais de son travail de chercheuse universitaire, de critique et d'écrivaine, se prononce sur l'autofiction et agit à titre de jury pour des thèses portant sur ses contemporaines... si Mavrikakis et Delvaux codirigent, entre

²⁵ Voir : <http://www.christineangot.com/rendez-vous/scenes/christine-angot-camille-laurens-tiphaine-samoyault-brunch-des-auteurs-vidéo> (dernière consultation le 12 décembre 2017)

²⁶ Camille Laurens, « Enthousiasme à l'italienne », *Libération*, samedi 15 déc. 2001, p. 12

²⁷ Martine Delvaux, « Le parapluie de Camille Laurens », *Tessera*, vol. 31, janvier 2002, p. 25-32

²⁸ Catherine Mavrikakis, « Ceci n'est pas une histoire d'amour », *Spirale*, n° 198, 2004, p. 12-14

²⁹ « Regards ob-scènes », organisé avec Andrea Oberhuber dans le cadre des activités du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises, tenu à l'Université de Montréal le 15 octobre 2010

³⁰ Table ronde autour de *Nelly*, organisée par A. Wroblewski et S. Grenier dans le cadre du colloque « Art et littérature de l'infamie », tenu à l'Université du Québec à Montréal le 24 mai 2017

³¹ Claudia Larochelle (dir.), *Je veux une maison faite de sorties de secours*, Montréal, VLB, 2015

³² Isabelle Boisclair, Christina Chung, Joëlle Papillon et Karine Rosso (dir.), *Nelly Arcan. Trajectoires fulgurantes*, Montréal, Remue-ménage, 2017

³³ Martine Delvaux, *Les filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Remue-ménage, 2013

2003 et 2005, le journal *Tessera* où ont écrit des auteures (féministes) anglophones et francophones depuis sa fondation en 1984... si elles écrivent de concert à maintes reprises notamment dans l'essai-fiction *Ventriloquies*³⁴, dans le texte « Le goût de l'autre³⁵ » et plus récemment, avec la publication simultanée d'essais³⁶ qui sont aussi des exercices d'admiration (et dont la juxtaposition des couvertures fait voir, selon lequel est à gauche ou à droite, le face-à-face et le dos-à-dos des reines de pique et de cœur), il y a, derrière mon choix de dialoguer avec ces œuvres, un désir assumé d'amplifier un travail non pas de collaboration, mais d'attraction et d'affection pour les mots d'autres femmes.

Cela dit, les liens qui m'intéressent sont précisément ceux qui sont rendus possibles à travers une lecture non pas de l'histoire d'amour comme telle (avec une chronologie, des personnages, des lieux, etc.), mais de la forme répétitive et métaréflexive que prend l'histoire dans une écriture qui, elle, serait amoureuse. Il ne s'agit donc pas de « chercher » les réseaux ou les filiations, mais de garder ma lecture ouverte à l'influence (réelle ou fantasmée) qu'exerce la littérature sur celles qui lisent et qui écrivent. Dès lors, s'il y a un point commun à chacune des auteures du corpus principal – outre le fait qu'elles aient commencé à publier après 1990 –, il s'agit d'un amour avoué pour l'écriture de Marguerite Duras. Comme l'écrit notamment Catherine Mavrikakis :

Je ne connais pas Andréa, ni Duras. Je ne les ai jamais vraiment rencontrés. Pourtant, je les ai vus un jour de 1981 à Montréal, à une représentation du *Camion* et j'ai dû m'accrocher à mon fauteuil de cinéma, comme Ulysse s'était fait attacher au mât d'un navire, pour ne pas me laisser subjugué par le chant de la sirène. Duras, je l'aime... Son écriture m'atteint, me bouleverse, me hante... Je dois l'avouer : j'aurais bien aimé être son Yann Andréa³⁷.

L'idée n'est donc pas de « devenir Duras » ni d'être « comme elle », mais de continuer à être « une lectrice qui écrit ». De penser *avec* Duras que l'écriture n'appartient à personne. Qu'elle se fait... Puisque, comme l'écrit encore Mavrikakis : « À chaque mot, une complicité... »

³⁴ Catherine Mavrikakis et Martine Delvaux, *Ventriloquies*, Montréal, Leméac, 2003, 189 p.

³⁵ C. Mavrikakis et M. Delvaux, « Le goût de l'autre », *Liberté*, vol. 44, n° 2, 2002, p. 74-90

³⁶ C. Mavrikakis, *Diamanda Galàs. Guerrière et gorgone*, Montréal, Hélio trope, 2014, 112 p. et M. Delvaux, *Nan Goldin. Guerrière et gorgone*, Montréal, Hélio trope, 2014, 116 p.

³⁷ C. Mavrikakis, « Écrits sous influence », *Liberté*, n° 308, été 2015, p. 48

Qu'il s'agisse donc de textes qui ont la forme d'une lettre ou de fragments qui empruntent la disposition du journal intime ou de l'album de voyage, d'un échange de courriels entrecoupé de l'écriture d'un scénario, d'un tournage de film où la caméra sert de témoin à celle qui écrit ou d'un monologue qui mêle l'adresse psychanalytique et le soliloque tragique, ce qui fait le point entre les auteures du corpus principal de cette thèse (Angot, Arcan, Bouraoui, Delvaux, Laurens, Mavrikakis et Samoyault) et celles du corpus secondaire est la récurrence d'une adresse amoureuse. D'emblée, celle-ci se traduit par une écriture au Je : pronom de l'intimité qui n'aurait sa place que dans les lettres d'amour³⁸ (*Us*, 9). D'avis que la lettre est non seulement un substitut de la parole, « mais [qu'] elle est au bout du compte un substitut du désir³⁹ », je prends pour acquis que l'adresse amoureuse déborde nécessairement de son inscription épistolaire. En écho avec Angot qui dit qu'écrire Je dans un texte public est de l'amour pour les lecteurs, j'envisage d'étudier comment l'adresse amoureuse sous-tend un réel travail de liaisons, d'appel et d'élan vers l'autre au travers la littérature. C'est d'ailleurs pourquoi je m'autorise à fonder ma recherche sur le mouvement des textes, en exerçant moi-même, sur eux, une lecture mouvante. C'est-à-dire que bien que certains textes tiennent lieu de piliers dans mes analyses (*Interview* de Christine Angot, *Putain* de Nelly Arcan, *Nos baisers sont des adieux* de Nina Bouraoui, *Les Cascadeurs de l'amour n'ont pas droit au doublage* de Martine Delvaux, *Ni toi ni moi* de Camille Laurens, *Fleurs de crachat* de Catherine Mavrikakis et *La Cour des Adieux* de Tiphaine Samoyault), ma recherche sous-tend une prise en compte globale de l'ensemble des œuvres, à la fois de création et de critique. À ce propos, je précise que chacune des auteures à l'étude ont une double pratique : elles sont à la fois actives du côté de la critique (littéraire, culturelle, sociale et/ou politique) et auteures de romans, d'essais et divers textes « de fiction » ou « d'opinion » dans bon nombre de revues, magazines et journaux. Pour emprunter un terme sans doute vieillot, mais toujours pertinent dans le cadre d'une recherche sur l'amour et la littérature, les auteures dont j'ai choisi d'étudier les œuvres sont toutes des femmes de lettres.

*

³⁸ Il convient de noter que la déclaration attribuée à Angot dans cette thèse (« Je est le pronom de l'intimité, il n'a sa place que dans les lettres d'amour » (*L'Usage de la vie*, 1998) se trouve également à la dernière page de *Philippe* (1995) de Camille Laurens. À propos de *Philippe*, Angot a d'ailleurs confié à Laurens qu'elle avait « écrit l'amour ».

³⁹ Ovide, *Lettres d'amour*, p. 14

Le souvenir et l'horizon que chacune des auteures construit de l'amour confère à leur écriture un rythme (fait de retours, d'avancées et de fuites), un poids (qui alterne entre les sentiments passés et la mélancolie du présent) et un lot d'images, lesquelles créent un effet vertigineux de déjà-vu et de nouveauté. C'est d'ailleurs ce constat qui me permet de penser l'amour comme manière d'agir depuis le « privé » : c'est-à-dire de l'intérieur, dans le but de révéler non pas une « vérité éternelle », mais la singularité ponctuelle d'une approche amoureuse dans le contexte des études littéraires et féministes. Dans *Écrits au noir* (2009), France Théoret avance que l'écriture « n'a jamais été une affaire de tour d'ivoire, d'intimité ou d'intimisme⁴⁰. » Elle soutient que « [son] personnage féminin s'accorde le droit d'être seule » parce que « la solitude est distance⁴¹ ». C'est quand elle est seule que la femme peut devenir témoin. Qu'elle peut enfin découvrir, par elle-même, « l'abîme » : c'est-à-dire le sien, celui d'autrui et surtout, écrit-elle, celui de la langue. À la suite de cette observation que fait Théoret, à savoir que « [l]e féminisme instaure une identité à la fois subjective et collective : une féministe agit en son nom. Elle n'est cachée par aucun collectif, soutenue par aucune institution⁴² », je me demande quelle identité peut instaurer l'amour en tant que mouvement entre le privé et le politique, l'infini de la fiction et les contingences du réel. Comme le remarque encore Théoret :

[l]es écrivaines tendent à transformer une manière d'écrire, de penser, d'agir, en mouvement littéraire. L'écriture, comme pratique, devance la théorie. Dans pareil contexte, les différents savoirs sont des sources considérables d'inspiration. Il y a un équilibre paradoxal qui prend naissance dans l'instabilité, le processus lui-même⁴³.

C'est dans le prolongement de cette pensée que je veux étudier l'amour comme lieu d'une pensée vivante sur la littérature. Considérant avec Théoret que « [l]a pensée théorique forme la fiction, la fiction, à son tour, forme la pensée. La fiction et la théorie avancent dans une conjugaison serrée, rigoureuse⁴⁴ », je refuse, dans le cadre de cette thèse, de faire de l'amour un concept ou un ensemble figé de catégories. Par le rapport qu'il entretient avec les mots et les

⁴⁰ France Théoret, *Écrits au noir : essais*, Montréal, Remue-ménage, 2009, p. 13

⁴¹ *Ibid.*, p. 18

⁴² *Ibid.*, 61

⁴³ *Ibid.*, p. 62

⁴⁴ *Ibid.*

images, l'amour est d'emblée une fiction et ce, au sens littéral d'une histoire qu'on se raconte. Dès lors, si l'amour existe comme « monnaie courante de toutes les œuvres, culturelles, musicales, picturales, romanesques, philosophales et tout⁴⁵ », je veux me pencher sur le cinéma que font les femmes de l'amour. C'est-à-dire cette manière de donner toute la place à la fiction de l'amour en faisant de l'amour le seul sujet, la seule approche, la seule mesure et le seul lieu de la littérature. L'idée d'utiliser une expression aussi clichée renvoie d'ailleurs à ce que certaines femmes *défont* du cliché de l'amour, notamment par l'écriture et la lecture d'œuvres écrites elles aussi « par amour ». En ce sens, je m'intéresse à l'expérience littéraire de l'amour dans un corpus contemporain; au fait que l'amour n'est pas seulement un genre ou un thème littéraire destiné au passé, mais un véritable « sujet » qui s'affirme, au présent, par la littérature.

*

La thèse se divise en sept chapitres. Je déploie d'abord mon approche des textes qui consiste à faire de l'amour un rapport de lecture. Cherchant à montrer que le lien entre l'amour et la littérature est dynamique, je m'intéresse ensuite à mettre de l'avant la notion de constellation qui « donne à voir ce qu'il y a de commun entre deux éléments singuliers, sur un mode non pas universel, mais singulier lui aussi⁴⁶. » Rapidement, je reconnais l'influence qu'exerce l'écriture prophétique et apocalyptique de Marguerite Duras sur la lecture de l'amour dans la littérature contemporaine. Mon intérêt ne réside néanmoins pas à décrire l'influence durassienne dans l'écriture de chacune des auteures que j'ai choisies d'étudier, mais d'inscrire d'emblée ma propre recherche dans le champ de la littérature. De revendiquer ainsi une filiation qui commence par l'œuvre littéraire d'une femme dont le sujet est l'amour.

Entre le commencement de l'amour et la tragédie de sa fin, les œuvres de mon corpus mettent toutes en scène le désir et l'impossibilité de conjuguer à la fois l'expérience de l'amour (et ses contingences dans le réel) et son imaginaire (souvent grandiose). À l'instar de Marguerite Duras qui soutient que l'amour, à partir du moment où il commence, perd la faculté de se dire,

⁴⁵ Marguerite Duras, *Le dernier des métiers*, p. 257

⁴⁶ Hélène Bouchardeau, « Le montage des constellations », *Mag Philo*, été 2011, dernière consultation le 14 décembre 2013 sur le site <http://www2.cndp.fr/mag/>

les auteures font le pari de l'écrire. Suivant la logique des cascadeurs qui ne reculent pas devant le danger et qui acceptent de se mettre en péril pour atteindre un certain niveau de perfection dans la chute, les auteures du corpus à l'étude usent de tout ce qui est à leur disposition pour faire croire à la vérité de l'écriture et donc, par le fait même, à la vérité de l'amour. C'est en ce sens que j'avance l'idée d'une filiation romantique entre celles qui écrivent l'amour, et celles qui le lisent.

À partir d'œuvres qui ont été reçues par la critique comme des récits de soi et/ou d'autofiction (entendre ici « narcissiques », « nombriliques »), je montre que le recours à une écriture au *Je* ainsi qu'à l'imaginaire technique et visuel du cinéma témoignent plutôt de stratégies pour s'approcher au plus près de l'amour. Ainsi que l'écrit Camille Laurens : « Malgré toute l'admiration que j'ai pour Serge Doubrovsky, je pense qu'il faut se garder du mot "autofiction", celui-ci n'étant plus, hélas, à quelques exceptions près, qu'une injure⁴⁷. » Attirant donc l'attention vers ce qui n'est pas d'emblée « évident » dans les œuvres – à savoir l'amour – je cherche, comme le dit Angot à propos de l'inceste, à le faire voir et à le faire sentir. À en faire connaître le poids, le bruit, les images et prouver, à la suite des surréalistes, que si « les mots font l'amour », l'objectif de la littérature c'est « remplir les mots » : « C'est cesser de les utiliser et les faire apparaître. C'est quand même bien particulier comme activité. Cela veut dire que, les mots, pour faire la littérature, il faut les voir⁴⁸. »

Je propose en ce sens de réfléchir à la question des lieux et du temps telle qu'elle se noue dans l'histoire d'amour. À partir du château où grandit la narratrice chez Tiphaine Samoyault, et les chambres qu'occupent les narratrices de Nelly Arcan et Nina Bouraoui en y jouant différemment le théâtre de l'amour, je m'intéresse à la portée amoureuse de ces espaces où « rien ne passe » sinon la genèse des gestes d'aimer et d'écrire. Du lieu saturé de passé qu'est le château à l'espace clos et transitoire de la chambre, je fais le pont vers l'Italie (et Rome en particulier) qui apparaît, dans les œuvres de Christine Angot, Martine Delvaux, Nina Bouraoui et Camille Laurens comme le lieu qui « produit » l'amour. Considérant l'Italie comme un lieu transitoire vers la grandeur et la beauté dont témoignent les histoires d'amour (mais aussi comme un lieu qui les

⁴⁷ Camille Laurens, « Affronter l'épreuve du vrai », *Le Monde*, 26 mars 2010, p. LIV3

⁴⁸ Entretien avec Christine Angot : <https://www.youtube.com/watch?v=Jymj8sRFNKU>

ancre explicitement dans l'imaginaire de la tragédie antique et l'imaginaire amoureux dans ce qu'il a de plus commun), je me penche sur la manière dont l'amour signe aussi le temps de la guerre.

En regard des dimensions paradoxales de ces lieux qui allient l'intimité et une appartenance à l'imaginaire collectif (qui sont aussi celles de l'amour), je mets de l'avant comment l'amour est nourri du besoin d'être *vrai* et inventé et du désir d'être répété, entendu à tous les temps, et en même temps, de servir d'absolu. À l'image de la passion d'écrire qui anime les narratrices des œuvres étudiées dans cette recherche, je m'intéresse à la manière dont le geste d'écrire s'arrime aux gestes de l'amour de façon à montrer que l'amour, tout comme l'écriture de l'amour (constituée d'intermittences, de retours et de répétitions), cherche, malgré tout, la cohérence, la linéarité et la fluidité.

Par rapport au lieu « à part » que crée l'histoire d'amour dans la trame du quotidien et de l'écriture, j'aborde la question de la beauté comme contrepoids à l'amour. C'est-à-dire que la beauté telle que je l'entends dans le cadre de cette thèse n'est pas liée à une quête esthétique. Elle est ce qui, d'un détail, d'un paysage, d'une lumière, d'une musique, d'un film, d'une rencontre ou d'une simple « vitesse de vie » (comme l'écrit Christine Angot) rejoint, en l'aiguissant, la sensibilité des narratrices. La beauté témoigne en ce sens de ce que décrit Barthes au sujet du *punctum* d'une photo : « ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne)⁴⁹. » En fait, si « [t]rès souvent, le *punctum* est un "détail" [...] donner des exemples de *punctum*, c'est, d'une certaine façon, *me livrer* », je m'intéresse à la manière dont l'écriture *livre* la beauté. En ce sens, bien qu'elle ravive la blessure laissée par le chagrin d'amour, notamment chez Martine Delvaux et Nina Bouraoui, la beauté témoigne surtout du point de rencontre entre le monde extérieur (et l'histoire d'amour vécue et racontée) et celui, intime, transfiguré, de l'écriture. Cette « somme d'images » dont est faite la beauté au sein des œuvres à l'étude apparaît alors comme un relais entre la vie et la littérature : « Je trouvais compliqué la notion d'exister », écrit Nina Bouraoui, « Je n'avais pas les mots pour décrire le temps qui coule. En cela les images étaient supérieures. Elles restituaient la vie, reformant le temps, l'espace, à l'instant où ils avaient été quittés, sans perte. » (NB, 74)

J'avance donc que la beauté, comme lieu de coïncidence entre les images, les mots et les silences de l'amour, répond à l'exigence qui anime l'écriture de chacune des auteures choisies

⁴⁹ Roland Barthes, *La chambre claire*, p. 49

dans la cadre de cette recherche : celle d'atteindre, par la littérature, un espace où seul l'amour est loi. Où tout est possible, mais où rien n'est faux. Comme si, aussi, pour détourner ce qu'écrit Barthes à propos du désir et des images, la beauté lançait l'amour au-delà de ce qu'elle donne à voir dans l'écriture.

Passant dès lors de l'écriture amoureuse à une pratique de la lecture amoureuse, je m'intéresse à la question de la séduction qu'opère la littérature sur la lectrice. À partir d'un récit d'apprentissage⁵⁰ à la lecture et à l'amour (par le biais des tragédies de Racine) par une jeune fille qui, une fois devenue grande, décide d'écrire son histoire, j'aborde les questions de distance, de risque et d'admiration par lesquelles se forge une certaine expérience de l'amour et de la littérature. Considérant l'héritage de la tragédie qui sous-tend chacune des œuvres à l'étude, je me penche nécessairement sur le rôle qu'occupe la mémoire excessive, et excédée, de l'amour notamment chez Catherine Mavrikakis et Tiphaine Samoyault. Une mémoire qui provient d'une riche expérience littéraire et par laquelle les narratrices cherchent à tout prendre, à tout garder, sans pour autant combler le vide que crée en elles le désir insatiable d'aimer, de lire ou d'écrire. À partir du lien évident entre la mort et l'amour des filles en littérature (dont l'exemple principal dans le cadre de cette thèse est le destin d'Antigone), je souhaite accéder à ce qui, dans l'écriture, permet de penser à la fatalité non pas comme ce qui mettrait fin à l'amour, ou qui lui donnerait un sens ultime, mais comme ce qui permettrait, à travers l'acte de lire et d'écrire, de le (dé)nouer *infiniment*.

Au terme d'une réflexion sur les origines, le nom et une certaine quête de soi à travers l'expérience de la solitude chez chacune des narratrices des œuvres nommées précédemment, je pose la question de l'adresse ultime. Prenant en considérant cette manière de faire la littérature au nom de l'amour, je procède à une analyse détaillée de ce qui « se cache » peut-être, derrière l'amour et qui, par la force de l'étrangeté, de l'inconnu et du lointain, incite les narratrices à écrire et à lire des histoires d'amour. « C'était cela l'amour », écrit Nina Bouraoui dans *Nos baisers sont des adieux* : « Ce n'était pas les autres filles ou les autres garçons. C'était Diana que j'inventais chaque fois que je la perdais, chaque fois que je la retrouvais. Entre nous, ce n'était pas tranquille. Elle ouvrait ma vie amoureuse. » À la lumière de ce chemin qu'ouvre l'écriture entre la vie et l'amour,

⁵⁰ Dorothy Bussy, *Olivia*, Paris, Mercure de France, 2016 [1949], 180 p.

et qu'incarnent certaines figures de femmes dans le corpus à l'étude, je poursuis à mon tour le trajet d'une lectrice amoureuse.

Comme l'écrit Françoise Sagan dans une critique du film *L'Avventura* du réalisateur italien Antonioni : « La découverte de la vérité par l'héroïne ne se fait pas d'un coup. Elle se fait comme dans la vie par mille petits regards, mille réflexions, mille concessions, qu'on voit passer sur son visage lisse, comme autant d'ombres. » C'est à l'image de cette héroïne que se mesure la présente recherche sur l'amour et la littérature.

CHAPITRE I
LA LECTURE DE L'AMOUR

Mon passe-temps favori, c'est laisser passer le temps,
avoir du temps, prendre du temps, perdre du temps, vivre à contretemps.
—Françoise Sagan

L'amoureux désir de durer

Posant la question des limites d'une prise de parole amoureuse dans l'espace public, je m'intéresse aux mots d'amour qui, comme la déclinaison anglaise le fait entendre (*loving words*), impliquent un verbe, une action. C'est-à-dire non pas les mots qui témoignent, traduisent ou portent un sentiment amoureux, mais qui font, littéralement, l'amour. Dans *All About Love*, bell hooks écrit à ce propos que : "To begin by always thinking of love as an action rather than a feeling is one way in which anyone using the word in this manner automatically assumes accountability and responsibility¹." La différence entre *accountability* et *responsibility* est notable au sens où le premier terme implique l'action de prendre sur soi (de prendre conscience), tandis que le second traduit ce qui, potentiellement, succède à cette prise de conscience au plan de l'éthique, de la morale voire de la politique. De fait, c'est sur le terrain des mots qui témoignent politiquement de l'amour (ses effets et ses conséquences) que bell hooks invite ses lectrices. Concrètement, celle qui, comme France Théoret, mêle sa pratique de poète à son engagement politique, demande d'imaginer l'effet qu'aurait, sur le monde, la substitution de "I am in love" par "I am loving" ou "I will love". Elle en tire le constat suivant : "our patterns around romantic love are unlikely to change if we do not change our language²." Il n'y a pas d'amour sans justice, conclut bell hooks, en tenant obstinément à l'idée que les définitions "are vital starting points for the imagination" : "A good definition marks our starting point and lets us know where we want to end up. As we move toward our desired destination we chart the journey³".

¹ bell hooks, *All About Love: New Visions*, 2001, p. 13

² *Ibid.*, p. 177

³ *Ibid.*, p. 14

Là où la pensée de bell hooks sur l'amour est fédératrice, et en mesure de fournir un point d'ancrage à la présente thèse, c'est dans cette conscience féministe voulant que le seul changement possible soit celui qui a lieu maintenant : "*Living in a culture that is always encouraging us to plan for the future, it is no easy task to develop the capacity 'to be here now'*". Lire l'amour, le reconnaître, le penser et surtout écrire, à partir de lui, s'imposent donc, dans ma recherche, comme autant d'actions nécessaires pour occuper le présent. "*To be here now*" dénote en effet un état de présence au monde qui met de l'avant une capacité de regard, de réception, mais aussi une suspension du temps. Il s'agit d'encourager une manière de voir, de lire, d'écrire et de penser qui prenne en considération le temps dans sa forme la plus dense, la plus lente. "*To be here now*", c'est prendre le temps de revoir, relire, réécrire et de *refaire* l'amour au sens où le disent les féministes à propos du monde. Dès lors, à partir d'une telle idée de présence au monde qui va de pair avec le développement (à long terme) d'un sens critique et d'une réelle habileté à en lire et interpréter les signes, il m'importe de voir comment se fabriquent, en se liant, le discours et les images de l'amour pour possiblement considérer, à partir d'un corpus inédit, un réagencement qui traduirait l'originalité d'une lecture féministe de ces mêmes mots et images de l'amour.

*

"*A book on radical feminism that did not deal with love would be a political failure*". C'est par ce constat que Shulamith Firestone ouvre le chapitre "*Love*" de son célèbre ouvrage *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution* (1970). Or, c'est la question qu'elle pose ensuite qui retient mon attention. "*Do we want to get rid of love?*", comme si s'extraire de l'amour tenait à une simple question de volonté. En ce sens, Firestone remarque que si l'amour est bel et bien "*portrayed in novels [...] it is described, or better, re-created, not analysed*". Passant de l'amour comme possession à l'amour comme intrusion, elle demande au final : "*How does this phenomenon love operate? [...] There is nothing inherently destructive about this process*". Phénomène, processus... l'amour se distingue sous sa plume en deux catégories : *healthy (dull)* et *not healthy (painful)*, ou, selon ses propres appellations, *less-than-love* ou *daily agony*. Dans le contexte du féminisme, l'amour est le lieu littéral d'une

⁴ *Ibid.*, p. 204

⁵ Shulamith Firestone, *The Dialectic of Sex*, p. 113

⁶ *Ibid.*, p. 115

séparation. On fait du mot un piège pour les femmes. Un concept, aussi, que l'on divise (soit en catégories : d'un côté, l'expérience ; de l'autre, la représentation et/ou la théorie) pour maximiser les chances d'en contrôler le sens et la portée. Dans le but de remédier à la dispersion de l'amour comme « sujet », l'établissement d'un cadre semble donner, pour un temps, l'illusion d'un certain contrôle. Comme l'écrit Firestone : “*The panic felt at any threat to love is a good clue to its political significance*”⁷. Or, faut-il nécessairement arriver à penser l'amour en faisant de lui une urgence, en le morcelant? Si, comme l'avance Lisa Appignanesi dans son livre *All about Love* (2011), “*to understand love [...] you have to demythologize those narratives, whether they're fictional or factual or in that somewhere-in-between place where memoirs dwell*”⁸, je me demande s'il n'y a pas un intérêt à approcher l'amour dans sa manière de tout conjuguer? À la fois les mots et les images, la fiction et les faits, l'expérience et la représentation, le temps et l'espace, la solitude et le sentiment d'appartenir quelque part. Chacune de ces « choses » et son contraire.

Trouvant ses sources dans la poésie, la langue amoureuse (que l'on pourrait dire animée d'une passion pour une cause particulière) est une langue où se démultiplient les images. Qu'elles soient extraites de films, de tableaux, de photographies, de lieux ou qu'elles pointent directement vers des icônes, des actrices ou à l'esthétique d'artistes en particulier, les images sont des passerelles entre l'expérience individuelle de l'amour et celle collective, rassembleuse voire transcendante de l'art. Les images auxquelles ont recours les auteures choisies ici servent souvent à lier deux réalités sans pour autant les souder l'une à l'autre. Toujours contradictoires, ces images refusent toute interprétation unique et servent d'ouverture contre la claustrophobie de l'amour. Dans leur succession, et parfois dans leur récurrence, les images insufflent aux textes une souplesse, une puissance de digression et de dérive, qui empêche que ne se retourne sur elle-même la langue, et que ne se referme sur lui-même, le sujet d'amour.

L'objectif de cette thèse n'est pas d'offrir ni d'arriver à une définition de l'amour. Pour énoncer clairement ce que cette thèse rejette : Je ne fais pas de l'amour un panorama culturel. Je ne propose pas non plus de faire un inventaire historique des discours et des disciplines « qui en parlent ». Je ne m'appuie pas sur la science qui en fait un processus chimique qui meurt au bout

⁷ *Ibid.*, p. 114

⁸ cité par Judith Shulevitz, “*Love, the Many-Splendored Emotion*”, NY Times, 12 août 2011

de trois ans ou une émotion où convergent deux sortes d'amour : le *passionate* ou le *compassionate*⁹. Je n'en retrace pas la genèse dans les textes anciens de philosophie comme d'autres l'ont fait : en quadrillant l'amour en catégories universelles où la passion est séparée de l'amitié et où l'amitié est tenue à mille lieues du désir. Je ne conçois pas l'amour telle une pyramide où trônerait quelque chose comme un mysticisme, un terrain où le corps est fautif, tenu au crochet par la honte. En fait, j'évite à tout prix les auteurs qui font de l'amour un objet de traité psychologique ou sociologique, ou pire, ceux qui s'en servent aux fins d'une démonstration de la surpuissance héroïque des hommes. Ceux qui se réclament de la « bibliogynie » et qui rêvent de :

posséder une collection de femmes reliées où, sous l'apparence d'honnêtes in-octavo, [leurs] bien-aimées seraient alignées l'une contre l'autre, enfin sages, chacune habillée selon sa nature : « En veau mort-né les romanesques, percaline rose les fausses naïves, cuir noir genre missel les passionnées et les vierges en maroquin blanc¹⁰. »

Je ne citerai pas ceux qui prétendent que « l'amour est le miracle de la civilisation¹¹ », que « l'amour est toujours la possibilité d'assister à la naissance du monde¹² », que « c'est la douleur seule qui rend consciente la passion¹³ ». Ceux qui aiment tellement les femmes qu'ils les confinent à n'être que des faire-valoir, des statues ou des mortes.

En regard d'une longue tradition où le rapport entre les femmes, l'amour et la littérature est ridiculisé, où *Madame Bovary* impose encore le modèle de la femme qui lit, il me paraît important d'ajuster le tir. D'accepter que si Madame Bovary, c'est lui¹⁴, accepter de voir qu'elle est surtout une synthèse de toutes les idées reçues sur la lectrice et la lecture féminine du point de vue d'un

⁹ Berit Brogaard, *On Romantic Love*, 2017, p. 45

¹⁰ Linda Lê, *Le Complexe de Caliban*, Paris, Christian Bourgeois, 2005, p. 39

¹¹ Stendhal, *De l'amour*, 1926

¹² Alain Badiou, *Éloge de l'amour*, 2009

¹³ Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, [1939] 1972

¹⁴Spécialiste de Flaubert, Yvan Leclerc écrit que bien que cette citation soit la plus célèbre de Flaubert, « Flaubert ne l'a jamais écrite » : « Du moins, on ne la trouve dans aucun de ses textes actuellement connus ». Leclerc ajoute qu'il est « rare que Flaubert parle d'une similitude entre sa personne et Madame Bovary ». Ce serait seulement dans une lettre qu'il adresse à Louise Colet qu'il fait la mention suivante : « Quant à l'amour, ç'a été le grand sujet de réflexion de toute ma vie. Ce que je n'ai pas donné à l'art pur, au métier en soi, a été là ; et le cœur que j'étudiais, c'était le mien. », site du Centre Flaubert, consulté le 16 août 2017.

seul homme. C'est d'ailleurs pour cette raison que, dans la foulée des clichés qui entourent les représentations artistiques de femmes « éprises », je retiens, dans le cadre de cette recherche, celles qui mettent l'accent sur une certaine forme de rationalité vis-à-vis de l'amour. Des œuvres où les narratrices, par leur posture littéraire, réinvestissent l'amour comme lieu de création. Qu'elles érigent, à partir de lui, un véritable travail de liaison, plutôt que de participer à cette tradition où les femmes ont deux choix vis-à-vis de l'amour : l'attendre ou en mourir.

Je souhaite m'arrêter sur la question de la justification du corpus critique et théorique. Ce n'est pas par mépris des hommes et de leur canon que je choisis de faire le plus possible sans eux. Cette thèse se veut avant tout un espace ouvert aux femmes et ce, dans la reconnaissance de ce que chacune d'elles, par leurs actions, leurs ambitions, leur double désignation vis-à-vis de la littérature (femme et écrivaine, ou comme on l'entend encore, une femme écrivain) doit redoubler d'efforts. C'est-à-dire qu'affirmer quelque chose en tant que femme implique, éventuellement, pour celles dont j'ai choisi d'étudier les œuvres, de le répéter en tant qu'écrivaine. Suivant la même logique, il suffit de penser au « non » que disent certaines femmes et qui peine souvent à se faire comprendre. Dès lors, comprendre le consentement trace une voie vers la reconnaissance d'une parole unique qui est pourtant rarement entendue comme telle. D'un livre à l'autre, les écrivaines du corpus à l'étude abordent les mêmes sujets, mais toujours autrement, différemment, de biais, sous un autre ton. En changeant leur fusil d'épaule. En écrivant parfois à deux, à trois, à plusieurs. Puis, sporadiquement, les unes à propos des autres. Elles donnent l'impression de croire qu'à force de se multiplier ainsi, elles trouveront bien une place. La leur. Une chambre à soi qui ne soit pas derrière une porte fermée. Dire, répéter, écrire, réécrire, changer de nom, choisir un pseudonyme, s'exiler ou se donner la mort comme autant de manières d'échapper au destin funeste du mépris et de l'indifférence. De survivre (grâce) à l'écriture. Se faisant, elles nous empêchent de douter qu'en écrivant, c'est toujours la vie qui est en jeu.

Faire le plus possible sans homme, dans cette thèse, témoigne d'un choix motivé par l'amour de ce que des femmes (réelles ou fictives) ont appris aux femmes. Aux femmes venues avant moi, puis à celles qui écrivent là, maintenant, et dont les mots, les voix et les gestes s'imprègnent. À l'aune d'une telle filiation qui est un travail d'absorption, il m'importe de poursuivre la réflexion. De contribuer moi aussi au travail qui fait entendre la solitude même de

vivre, d'écrire, de lire et d'aimer, en tant que femme, dans un monde où les hommes décident de tout, entre eux, et surtout des limites de ce que les femmes peuvent dire ou faire. Et par ce travail, lutter contre un monde qui donne le nom de crime passionnel à l'assassinat d'une femme et où la disparition massive des femmes est tenue au silence; comme si la vie, l'amour et son libre arbitre étaient réservés à la loi de ceux qui n'aimaient pas beaucoup les femmes.

C'est par attachement à une forme d'apprentissage indirect où les femmes apprennent des autres (qui ne sont pas d'emblée leur mère ou leur fille, ni leur sœur, leur amie ou leur amante) que je m'inscris du côté de celles qui aiment plutôt que de ceux qui haïssent. Là où l'amour des femmes est débarrassé de la présence et du regard des hommes. Que l'amour ne soit pas une vision réduite du désir, ni la projection de fantasmes de conquête et de domination. Bien que je refuse que la douceur appartienne seulement aux femmes, c'est par envie, désir et nécessité d'une autre sorte de transmission que je m'éloigne des hommes. Une transmission qui met de l'avant ce que les femmes disent d'elles-mêmes, pour elles-mêmes. Que ce soit leurs mots à elles qui occupent l'espace. Qu'elles parlent longuement, et densément ; la douceur n'étant que l'expression d'un état de langueur et d'écoute qui permette de penser en passant par l'amour au lieu de penser l'amour en faisant l'impasse sur elles.

Ainsi, la lecture que je propose tient compte du silence, du détail, des détours et des enjambées que les femmes ont dû faire, à travers le temps, pour écrire et être lues. Considérant la lecture comme un rapport d'amour et de distance, je veux montrer comment le regard de la lectrice est aussi une adresse. Une attention qui demande une réelle habileté à faire des liens, à faire place à l'autre pour prendre part au dialogue. En réponse à ce que les femmes ont à faire de plus, privilégier un corpus écrit exclusivement par des femmes requiert un effort supplémentaire de lecture. En termes de méthode, c'est un choix qui implique de sortir du canon et d'une chaîne de références qui renvoient aux mêmes ouvrages dits fondamentaux. En termes de temps, c'est un choix qui se confronte à des livres épuisés, difficilement réédités; à l'absence de traduction et à des réceptions critiques qui sont de l'ordre du murmure, reléguées aux études lesbiennes. Donner corps à la voix des femmes implique, dans cette logique, d'ouvrir un lieu pour celles qui les lisent. Je choisis dès lors de m'extraire de la filiation de ceux qui ont écrit sur l'amour comme on exerce une emprise sur les femmes. Ceux qui font d'elles des objets de vénération ou des

créatures à conquérir, à posséder, à vider de leurs secrets. Des absentes ou des idoles, un « miroir grossissant » pour le dire avec Virginia Woolf.

Le féminisme que je revendique entre ces pages est celui dont Sara Ahmed (qui s'est elle-même exclue du système universitaire en démissionnant de son poste de professeure *in protest against the failure to address the problem of sexual harassment*¹⁵) donne la définition dans son essai *Living a Feminist Life*, "*Feminism : the dynamism of making connections*"¹⁶. Par une manière d'approcher des textes écrits par des femmes dans le détail plutôt que par la bande, de lire chacun d'eux dans sa singularité avant de les penser en lien les uns avec les autres (jamais en comparaison) et surtout, dans la multiplicité des points de vue qui sont convoqués, ma thèse se veut, au sens où l'entend Ahmed, un véritable projet féministe : "*A feminist project is to find ways in which women can exist in relation to women ; how women can be in relation to each other*"¹⁷. Sans que l'un ne gouverne l'autre, les points de vue dans cette thèse sont ; 1) celui de la narratrice qui est en train d'écrire, de dire l'histoire d'amour qu'elle s'efforce d'écrire ; 2) celui de l'écrivaine-narratrice qui écrit à propos d'autres écrivaines, d'autres narratrices ; 3) celui de l'écrivaine qui exploite, dans des textes autobiographiques, sa propre expérience de lectrice ; 4) celui de la lectrice de ces œuvres, en l'occurrence mon point de vue. Considérant que "*Feminism as a collective movement is made out of how we are moved to become feminists in a dialogue with others. A movement requires us to be moved*"¹⁸, je fais le pari d'étudier des œuvres qui sont aussi des "*spaces of encounter*"; c'est-à-dire des espaces qui, à l'instar des "*companion texts*", "*might share a feeling or give you resources to make sense of something that had been beyond your grasp*"¹⁹. Comme l'écrit à ce propos Ahmed : "*companion texts can prompt you to hesitate or to question the direction in which you are going, or they might give you a sense that in going the way you are going, you are not alone*"²⁰.

¹⁵ Sur son blog "Feminist Killjoys.com", entrée en date du 30 mai 2016

¹⁶ Sara Ahmed, *Living a Feminist Life*, Duke, 2017, p. 3

¹⁷ *Ibid.*, p. 14

¹⁸ *Ibid.*, p. 5

¹⁹ *Ibid.*, p. 16

²⁰ *Ibid.*

Dans cette optique d'une littérature qui, par les sentiments qu'elle suscite, est en mesure d'orienter et de fournir un certain élan à la pensée et à l'écriture, mon point de départ est à la fois la solitude et le dilemme qui habitent les héroïnes tragiques et que reprennent à leur compte bon nombre de narratrices contemporaines. Partagées entre un désir absolu d'amour et une inexorable résistance, ces narratrices font de l'amour une préoccupation à la fois existentielle et littéraire. Pillant l'imaginaire des tragédies antiques (Sophocle) et classiques (Racine), elles investissent, en les morcelant, trois grands thèmes tragiques : l'amour impossible, la filiation et le voyage. Bien que les œuvres dans lesquelles elles s'inscrivent soient ponctuées de personnages qui font tantôt penser à la déesse Mnémosyne, tantôt aux vengeresses Érinyes, à Pénélope, à Bérénice, à Iphigénie ou à Cordélia, les narratrices sont toutes proches de la lutte que mène Antigone. Une forme d'abandon qui se transforme, par la prise de parole pour Antigone, et à travers l'écriture pour les narratrices, en un engagement irréversible et sans limite.

*

Née de l'inceste entre Jocaste et Œdipe, Antigone est une figure sur laquelle spéculent plusieurs disciplines des sciences humaines et sociales, notamment les études féministes²¹. Dans son introduction à *Feminist Readings of Antigone*, Fanny Söderbäck rappelle comment Hegel avait comparé Antigone à Socrate et à Jésus :

Like them, she made the most extraordinary sacrifice for her commitments [...] Each one of them embodies novelty and change : Socrates rejected a school of thinking that saw the task of philosophy to be rhetorical in nature [...] and embarked instead on a dialectical search for truth ; Jesus inscribed forgiveness and reconciliation into the very heart of a religious discourse thitherto marked by a logic of vengeance and duty ; and Antigone ? Oh, Antigone. Not only did she attempt the impossible, but she herself seems impossible to label, to define²².

Dans les œuvres à l'étude, son spectre fait dès lors moins entendre la rébellion et le militantisme qui ont intéressé la critique féministe, que la source inexplicable de l'intuition et de la conviction ; quelque chose de l'ordre d'un sentiment, d'un état d'esprit qui accompagne un sens profond de la justice et celui, sans loi ni raison, de l'« Amour, invincible Amour²³ ». Bien que cette intuition,

²¹ Fanny Söderbäck (dir.), *Feminist readings of Antigone*, NY, State U. of NY, 2010, 262 p.

²² *Ibid.*, p. 1

²³ Sophocle, *Antigone*, p. 42 ; c'est le Chœur qui annonce le « triomphe » de la déesse Aphrodite : « Désir, dont la place est aux côtés des grandes lois, parmi les maîtres de ce monde. »

chez Antigone, soit ce qui la pousse à agir, à enfreindre l'ordre du roi, l'effraction n'est, à aucun moment durant la pièce, le motif de son geste. Le tort qu'elle cause au roi est une conséquence indirecte, collatérale de son geste. Ne pouvant accepter que ni les larmes ni le tombeau ne soient accordés à son frère mort, son projet reste le même : honorer son frère, envers et contre tous.

Il y a, de la pièce de Sophocle jusqu'aux réécritures contemporaines du mythe, deux constantes. La première :

whatever group or interest Antigone is brought in to defend [...] it is always as a woman [...] Sexual difference stood at the center of the original Sophoclean drama, and sexual difference continues to mark her story as she is stubbornly resurrected²⁴.

Imposant la question de son sexe et de son désir, Antigone revendique passionnément son amour. Le fait qu'elle obéisse à une force plus grande qu'elle n'est d'ailleurs pas contesté par les analyses du mythe original et par ses réécritures. L'impossibilité du compromis reste ce qui distingue Antigone des autres héroïnes tragiques. Sans compter que cette force qui la dépasse ne la gouverne pas. C'est de sa propre main, et de sa propre voix, qu'agit Antigone, sa particularité étant d'opérer seule, au nom d'un absolu qui n'a rien à voir avec la vengeance ou le désespoir qui motive, par exemple, Médée ou Clytemnestre. La cause d'Antigone est celle de la mémoire comme absolu de l'amour, une cause qui ne peut être défendue autrement, dans le contexte de la pièce, que par un sacrifice, un engagement et un don qui sont à la mesure même de cet amour. « Je te parais sans doute agir comme une folle », dit-elle au roi Créon, « Mais le fou pourrait bien être celui même qui me traite de folle²⁵. »

Hybris, démesure, excès, folie, arrogance ou insouciance... les analyses du geste et des mots d'Antigone se comptent par centaines. Et si, dans la majorité d'entre elles, sa passion reste intacte, jamais elle ne l'aveugle comme celle d'Œdipe, son père. En effet, c'est la lucidité d'Antigone qui lui attire la haine de Créon qui, coup sur coup, la traite de folle et ne manque pas de lui rappeler que « tant qu'[il] vivr[a], ce n'est pas une femme qui [lui] fera la loi²⁶. » C'est la même lucidité qui effraie sa sœur Ismène qui, à son tour, l'implore de se rendre compte que

²⁴ Söderbäck, *op.cit.*, p. 3-4

²⁵ *Ibid.*, p. 27

²⁶ Sophocle, *Antigone*, *op. cit.*, p. 30

« nous ne sommes que des femmes ; la nature ne nous a pas faites pour lutter contre des hommes [...] Les gestes vains sont des sottises²⁷. » Cela dit, malgré la pression, la menace qui pèse sur elle, et même dans la solitude la plus extrême, Antigone ne lâche pas prise sur ce qui la fait, et la fera, littéralement, s'accrocher. Comme Linda Lê l'écrit dans *Le complexe de Caliban* : « La puissance de vérité que détient Antigone vient de ce qu'elle ne détruit pas pour détruire : sa négation ne relève pas du nihilisme désenchanté, c'est au contraire une force créatrice²⁸. »

Il importe ainsi de répéter ce que dit Antigone à son père, au terme du voyage à Colone où elle choisit de le guider. Aveugle, Œdipe lui ordonne de veiller sur lui. Ce à quoi Antigone répond : « Il n'est pas besoin de me rappeler ce que j'ai appris avec le temps²⁹. » Cet acquis de l'amour comme quelque chose qui conjugue à la fois une forme d'apprentissage et un acte de mémoire se traduit dans cette thèse par les actes de lecture et d'écriture qui sont mis en scène dans chacune des œuvres étudiées. Antigone se voit enfin dépouillée de son aura de vierge³⁰ et devient, sous la plume des auteures choisies, l'hologramme de la femme savante ; celle qui, grâce à son expérience, à sa transparence, à l'usage de sa voix et à l'autorité qu'elle exerce – « une parole qui tire autorité de sa proximité avec la mort³¹ » –, témoigne de ce qu'avance Linda Lê sur « l'ambition de l'écrivain » que réaliserait, selon elle, Antigone : c'est-à-dire « être anarchiste et architecte³². »

Bien que l'ignorance soit le propre de la fascination et du début fulgurant de l'amour, elle reste, pour les auteures des œuvres à l'étude, la condition initiale que l'écriture vise à dépasser. « Parlons-nous de la même chose quand nous parlons d'amour³³ », demande Julia Kristeva dans *Histoires d'amour*, ciblant l'incertitude qui règne au cœur du discours amoureux. Alors que

²⁷ *Ibid.*, p. 10

²⁸ Linda Lê, *Le complexe de Caliban*, Paris, Christian Bourgeois, 2005, p. 163

²⁹ Sophocle, *Œdipe à Colone*, acte 1 scène 1

³⁰ À ce propos, voir *La virginité en question ou les jeunes filles sans âge* d'Eftihia Mihelakis paru aux Presses de l'Université de Montréal en 2017

³¹ Linda Lê, *op. cit.*, 152

³² *Ibid.*, p. 163

³³ Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, coll. « Folio : essais », 1983, p. 10

d'essayer de parler d'amour semble « autrement mais non moins éprouvant et délicieusement enivrant que de le vivre », Kristeva pointe le fait que l'amour n'habite jamais son sujet sans le brûler. Et que parler d'amour n'est probablement possible qu'à partir de cette brûlure.

Faudrait-il pour autant que l'amour soit toujours passé ? Que l'amour soit encore une simple question de désir ? Malgré l'attachement évident de l'amour au passé, je ne m'intéresse pas à la dimension nostalgique de l'amour qui m'apparaît d'emblée comme un sarcophage. C'est d'ailleurs sur ce point que mon corpus diffère le plus des réécritures proprement dites des tragédies antiques. S'il y a dans chacune des œuvres un acte de reprise, la reprise consiste en un mouvement d'accélération vers l'avenir et non en une tentative de réparation du passé. Le mouvement qui unit les narratrices, somme toute différentes, est celui d'une avancée. *Towards*, comme le dit bell hooks. Contrairement aux héroïnes tragiques, les narratrices contemporaines que j'ai choisi d'étudier sortent de l'attente. Elles écrivent, plutôt que de regarder par la fenêtre, cherchant moins à éviter la fatalité qu'à l'amadouer.

La fatalité n'est l'horizon d'aucune des œuvres à l'étude. Plutôt, elle est déjà là, au début de l'écriture, comme moteur d'une langue radicale. Incarnée par une forme d'extrême solitude (un premier amour, un cœur brisé, la mort elle-même), c'est *avec elle* que les narratrices écrivent. La lutte qu'elles lui livrent n'étant pas orientée vers un quelconque rêve de victoire ou une quelconque peur de l'échec. Au contraire, la fatalité leur permet d'explorer le maximum de tous les possibles. « Que le manège infâme ne s'arrête pas », répète Flore Forget, la narratrice de *Fleurs de crachat*, rendant difficile la tâche de trancher, au terme du roman, entre l'idée d'un mantra qui sauve ou d'une malédiction qui tient captives celles qui aiment jusqu'à la mort. Dès lors, il n'est pas question de transformer les narratrices contemporaines en Pénélopes modernes, ou en de nouvelles Antigones. Il m'importe plutôt de voir comment les œuvres de mon corpus s'imprègnent d'un imaginaire tragique pour mieux se détourner de la fatalité et consolider une lecture radicalement féministe de l'amour à travers les actes de lire et d'écrire. C'est en ce sens que la tragédie de l'amour impossible est un point de départ à ma recherche et non pas un centre autour duquel elle gravite, en le préservant. Plutôt de l'ordre du relais – comme ce qui relie les œuvres –, l'amour impossible sert à multiplier les voies de mon argumentaire. Je reviens à lui comme le font les sept narratrices principales des œuvres à l'étude : en sachant que s'il n'est pas possible de s'en sortir, reste la possibilité de chercher une forme d'exil, ou de liberté, à l'intérieur

même de cet espace qui relie l'amour et la vie. C'est-à-dire (et ceci est mon hypothèse) dans le trajet qu'instaure l'expérience amoureuse, que perpétue la lecture comme voyage, et que la mise en scène de l'écriture et de la parole s'efforce d'attraper, d'achever.

« Lire et écrire s'apparentent à l'art de voyager³⁴ », écrit Linda Lê. Que l'on décide de partir pour fuir, ou que l'on trouve « dans les livres cette amitié débarrassée de tout ce qui fait la laideur des autres³⁵ », un nœud se forme entre la littérature et le quotidien. Alors que France Théoret partage, avec Virginia Woolf, l'idée que l'écriture est « une pratique quotidienne située dans l'espace et le temps³⁶ », Linda Lê affirme que « [l]es livres, comme les amours, qui laissent le plus de traces dans le sang sont ceux qui s'insinuent dans le quotidien et en modifient la substance³⁷ ». Dans le prolongement d'une telle affirmation qui ne sépare pas l'expérience de la vie et celle de la littérature en termes d'occupation du temps et des lieux, je propose que l'art de voyager à travers la littérature permette de repenser l'art d'aimer qui, pour Ovide, n'était déjà que l'art de le faire durer. L'amour, comme il l'écrivait en ouverture de *L'Art d'aimer*, il y a plus de 2,000 ans : « C'est l'art avec lequel la voile et la rame sont maniées qui permet aux vaisseaux de voguer rapidement [...] l'art doit gouverner l'Amour³⁸. »

Or, dans le cadre de cette thèse, l'art est la manière de faire, de lire, d'écrire l'amour à partir d'une affection particulière pour la littérature, affection qui n'a pas pour objectif de le gouverner, mais de s'en approcher le plus près possible. En gardant, comme l'écrit Linda Lê à propos de la lecture, « l'espace imaginaire où la liberté est le mieux préservée » puisque « si chaque auteur appelle le lecteur à une co-création, il laisse aussi à ce dernier la possibilité de s'intercaler entre les pages et de lire, derrière le livre écrit, le livre qu'il voudrait écrire, même s'il ne prend pas la plume. » C'est d'ailleurs pour cette raison, poursuit Linda Lê, que :

³⁴ Lê, *op. cit.*, p. 176

³⁵ *Ibid.*, p. 36

³⁶ Théoret, *op. cit.*, p. 75

³⁷ Lê, *op. cit.*, p. 57

³⁸ Ovide, *L'Art d'aimer*, p. 19

un livre, lu avec passion à différentes époques de la vie, ressemble à la femme idéale, jamais tout à fait la même, jamais tout à fait une autre. Aurélia ou Madeleine une deuxième fois perdue et pourtant toujours retrouvée aux portes du rêve³⁹.

La même continuité entre l'amour et la littérature est remise explicitement de l'avant par Lê quand elle rappelle l'union de deux célèbres poètes victoriens. Elizabeth Barrett (*Sonnets from the Portuguese*, 1850 ; *Aurora Leigh*, 1856) et Robert Browning (*Men and Women*, 1855) dont les œuvres respectives, remarque-t-elle, sont devenues, avec leur rencontre, le site de connivence de leur amour : « une passion née à travers la littérature, entretenue par elle, et où le désir se change en désir de durer⁴⁰. »

*

Dans *The Argonauts* (2015), Maggie Nelson reprend à Roland Barthes une image et une idée qu'elle relie l'une à l'autre, et dont elle confond la provenance. L'image est celle « du vaisseau Argo (lumineux et blanc), dont les Argonautes remplaçaient peu à peu chaque pièce, en sorte qu'ils eurent pour finir un vaisseau entièrement nouveau, sans avoir à en changer le nom ni la forme⁴¹. » L'idée en est une qu'il énonce dans *Fragments d'un discours amoureux* (1977) à propos de la « profération » du je-t-aime. Après l'avoir tourné dans tous les sens, Barthes demande « à quel ordre linguistique appartient donc cet être bizarre ». Il en arrive à la conclusion que je-t-aime est un « bloc » :

la moindre altération syntaxique l'effondre ; il est pour ainsi dire hors syntaxe et ne s'offre à aucune transformation structurale ; il n'équivaut en rien à ses substituts, dont la combinaison pourrait pourtant produire le même sens⁴².

En confondant l'image et l'idée, et en actualisant le propos de Barthes en l'inscrivant dans une « auto-théorie » qui interroge la fluidité des limites entre l'identité, le désir, l'amour et le langage, ce que met en scène Maggie Nelson est la convergence entre l'expérience romantique et celle de l'interprétation. Dans la lignée de Barthes, mais aussi de Susan Sontag, Nelson prend le risque

³⁹ Lê, *op. cit.*, p. 56

⁴⁰ Lê, *op. cit.*, p. 116

⁴¹ Roland Barthes, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1995, p. 52

⁴² Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 175-176

que cette dernière a longtemps redouté. “*It takes courage to write about love*”, dit Susan Sontag, “*because then you seem to be writing about yourself*”⁴³.

Par le biais de ce qui ressemble à une anecdote personnelle, Nelson montre comment les mots sont à l’origine à la fois de l’avènement et du malentendu de l’amour. Elle avoue qu’avant de tomber amoureuse, sa pensée était toute entière tournée vers l’idée de Wittgenstein à savoir que “*the inexpressible is contained – inexpressibly! – in the expressed [...] Words are good enough*”⁴⁴. C’est précisément cette idée qui lui permettait d’écrire et qui allait s’effriter avec l’amour ; le jour où elle allait tomber pour quelqu’un qui avait plutôt consacré sa vie “*to the conviction that words are not good enough. Not only not good enough, but corrosive to all that is good, all that is real, all that is flow*”⁴⁵. Cet amour, qui a lieu avant tout par la rencontre de deux conceptions opposées du monde et du langage, marque le point d’origine d’un trajet qui trouve sa force dans l’oxymore. Dans ce que le langage amoureux exige d’interprétation, d’abord, mais aussi d’affront quand l’affront sert à renforcer la dualité ; le poids d’une image qui ne vise pas à consolider ses limites, mais à en inventer d’autres.

Ayant prononcé depuis peu les trois mots décisifs à Harry, l’être qu’elle aime et à qui est dédié le livre, Nelson raconte comment – “*now feral with vulnerability*”, elle lui envoie un passage “*in which Barthes describes how the subject who utters the phrase ‘I love you’ is like the Argonaut renewing his ship during its voyage without changing its name*’.” Elle explique :

Just as the Argo’s parts may be replaced over time but the boat is still called the Argo, whenever the lover utters the phrase ‘I love you’, its meaning must be renewed by each use, as ‘the very task of love and of language is to give to one and the same phrase inflections which will be forever new’.

Au moment de l’envoi, Nelson est convaincue que ce passage est romantique. Elle constate néanmoins que le destinataire “*read it as a possible retraction*” : “*In retrospect, I guess it was both*”⁴⁶, conclut-elle, en acceptant, à rebours, que la vérité puisse se situer dans les extrêmes.

⁴³ Susan Sontag et Jonathan Cott, *The Complete Rolling Stones Interview*, p. 92

⁴⁴ Maggie Nelson, *The Argonauts*, Minneapolis, Graywolf Press, 2015, p. 3

⁴⁵ *Ibid.*, p. 4

⁴⁶ *Ibid.*, p. 5

Bien que je cite *Les Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes au fil de cette thèse, c'est au travail de reconstruction de Nelson que je continue de penser. À sa manière de citer les travaux des femmes qui écrivent là où Barthes ne parle que des femmes inventées par la littérature. Femmes sur lesquelles des hommes ont écrit et qui, comme la Charlotte de Goethe, sont tenues à n'être que des objets d'amour, des personnages-ritournelle auxquels les poètes et les autres reviennent pour en réitérer le vide, en fixer le statut d'image. « Historiquement, le discours de l'absence est tenu par la Femme [...] la Femme est fidèle (elle attend), l'homme est coureur (il navigue, il drague) », écrit Barthes, « C'est la Femme qui donne forme à l'absence, en élabore la fiction, car elle en a le temps ; elle tisse et elle chante⁴⁷ ».

Dans *The Argonauts*, c'est la femme qui écrit qui, simultanément, bouge et fait bouger la pensée. Reprenant l'idée avancée par Luce Irigaray à savoir que l'un des moyens de faire apparaître la réalité du sexe féminin dans le discours est "*to have a fling with the philosophers*", Nelson m'amène à repenser au pouvoir d'influence et de séduction qu'opère la littérature des femmes sur celles qui lisent. Ainsi, quand je stipule mon intérêt pour le travail de reconstruction de Nelson, je mets de l'avant une pensée qui revendique l'influence⁴⁸ et la porosité du langage et de l'imaginaire amoureux. La permission que s'octroie Nelson de mêler les phrases et les images. De ne pas faire de l'amour un « bloc » immuable et sacré, ni de le placer au centre de sa réflexion comme un corps sous autopsie. La permission aussi d'aiguiller ses réflexions *vers* l'amour – plutôt que *sur* lui, en continuant d'en défricher le terrain, de considérer ses multiples faces et surtout son envers. À cet égard, elle s'appuie sur Eve Kosofsky-Sedgwick dont elle dit non seulement qu'elle "*exuded a sexuality and charisma that was much more powerful, particular, and compelling than the poles of masculinity and femininity could ever allow*", mais dont la théorie est aussi marquée par le charme, l'intelligence sensible : "*In other words, she wanted it both ways. There is so much to be learned from wanting something both ways*⁴⁹."

⁴⁷ Roland Barthes, *Fragments*, *op. cit.*, p. 20

⁴⁸ Je pense à Eve Kosovsky Sedgwick dont l'approche théorique du queer provoque chez Nelson un "*perpetual excitement*". Nelson compare d'ailleurs l'usage du mot queer par K.-Sedgwick à celui qu'elle-même fait du terme *Argo* : "*willing to designate molten or shifting parts, a means of asserting while also giving the slip [...] they insist on retaining, a sense of the fugitive.*" dans M. Nelson, *The Argonauts*, *op. cit.*, p. 29

⁴⁹ *Ibid.*

À l'instar de Nelson, je conçois l'amour dans ce qui "*come tumbling out of my mouth in an incantation*" et qui contient le risque de la rétractation : c'est-à-dire que l'amour puisse se penser du côté de l'impulsion, et en dehors du cadre immuable de la morale, de l'éthique ou de la philosophie. "*In the face of such phallogocentric gravitas, I find myself drifting into a delinquent, anti-interpretative mood*", écrit-elle, en contre-citant Sontag qui, dans son essai *Against Interpretation*, avance qu'au lieu d'une herméneutique: "*we need an erotics of art.*" Pourtant d'avis que "*even an erotics feels too heavy*" – "*neither is dirty, neither is mirthful, enough*⁵⁰.", Nelson ne lâche pas prise. Elle parle de tout, même de l'inadéquat : des mots qui ne coïncident pas parfaitement avec sa pensée. Elle fait le pari de réfléchir *quand même* à cet espace que les mots laissent en blanc pour signifier qu'il y a, dans le passage du temps, entre sa pensée et celle des autres, non pas quelque chose qui fait date, mais un mouvement qui les relie. Un mouvement qui trouve sa singularité dans ce qui continue de se chercher sans faire de trait sur le passé.

La trajectoire de Nelson n'a rien de linéaire, et la fluidité se situe davantage dans son écriture que dans l'évidence des questions qu'elle explore. C'est cette manière d'avancer en isolant certains morceaux, en les déplaçant, en considérant l'amour dans ce qu'il a d'étrange, de désordonné et de compliqué – au sens de *complicare*, plier en enroulant –, qui me fait penser l'amour comme ce qui, continuellement, cherche à se dire.

Dans la périphérie du travail de Maggie Nelson, ma thèse se penche sur le sens dessus dessous de l'amour. L'idée que l'amour puisse aussi bien être la langue, la voix, la main qui promet, scelle, avoue, que celle qui recule, dévie, se dédouble. Loin de n'être qu'un rêve ou un idéal, l'amour traduit la quête désordonnée d'une langue. Que ce soit à travers l'acte d'écrire, ou celui de lire, les chemins qu'empruntent les narratrices d'Angot, d'Arcan, de Bouraoui, de Delvaux, de Laurens, de Mavrikakis et de Samoyault s'interprètent au même titre qu'une main qui en cherche une autre. C'est en ce sens que je reviens à l'idée que l'amour, à travers l'expérience de la littérature, invite au voyage.

*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 20

Comme un vase communicant entre l'expérience sensible de l'amour et celle de l'écriture, le voyage fait « prendre le temps » et « perdre le fil ». C'est-à-dire que le voyage, comme expérience du temps et de l'espace, permet de sortir de la cage du quotidien, et de faire dévier le regard en le forçant justement à se réajuster. À lui faire perdre de vue le centre, et à maintenir une part du flou grâce auquel il est encore possible de chercher. En littérature, le flou maintient le mystère. En photographie, il peut traduire un mouvement. Au cinéma, il s'incarne le mieux comme transition, par le fondu des images. Dans l'optique du voyage, le flou est l'expression d'une grande liberté, d'une réelle aventure. Il incarne la part même de l'inconnu et donc, de l'éventualité de la découverte. Comme l'écrit Susan Orlean⁵¹ dans *My Kind of Place : Travel Stories from a Woman Who's Been Everywhere* :

There is almost no piece of important writing – the Bible, the Odyssey, Chaucer, Ulysses – that isn't explicitly or implicitly the story of a journey. Even when I don't actually go anywhere for a particular story, the way I report is to immerse myself in something I usually know very little about, and what I experience is the journey toward a grasp of what I've seen⁵².

Sans contester la liste de ce qui est considéré comme “*important writing*”, je retiens le lien causal entre le projet d'écrire quelque chose et le trajet pour y arriver. Orlean utilise d'autant plus le terme d'immersion qui renvoie à l'action de se plonger complètement dans un milieu dans le but d'en subir l'influence. Bien que le voyage fasse réfléchir à l'empreinte des lieux et des rencontres, l'influence qu'il exerce sur le présent de l'écriture, et ultimement sur la lecture, m'amène à penser que l'intimité de l'amour n'est pas celle qui a lieu à l'abri du monde, ni exclusivement entre deux personnes. Il s'agit plutôt d'une intimité qui a lieu *dans* le monde, entre bien plus de deux personnes. À partir des œuvres à l'étude, je veux montrer que l'intimité se construit par une écriture qui se tient au plus proche du réel ; dans ce que le réel contient d'innombrables possibilités, certes, mais aussi dans ce qu'il répète inlassablement de l'amour... sans devoir toujours en faire une Odyssée.

⁵¹ Susan Orlean est auteure et journaliste au *New Yorker* depuis 1992. Son livre *The Orchid Thief* (1998) a été adapté au cinéma, par Spike Jonze, sous le titre *Adaptation* (2002). Elle a récemment obtenu un doctorat honorifique de l'University of Michigan et une bourse Guggenheim. Sur le site de la fondation, le travail de Orlean est présenté par son approche des “*subcultures, passions, and the textures of ordinary life*”.

⁵² Susan, Orlean, *My Kind of Place : Travel stories from a Woman Who's Been Everywhere*, Random House, 2004, p. 18

Dans *Encore et jamais* (2013), Camille Laurens écrit que : « Ce qui se répète, c'est cette expérience décevante d'une chose que je ne peux pas penser, et que je suis condamnée à manquer toujours⁵³. » Puis :

Le retour à la source reste un voyage inaccompli [...] Qu'est-ce qui nous donne au plus près le vibrato des choses vivantes ? À quel moment vivons-nous le présent ? Quand vivons-nous le plus fort ? D'abord ou ensuite ? En vivant ou en lisant ? [...] Vivre ne se répète pas, ni dans les livres ni jamais [...] Écrire n'est pas de seconde main. Un roman ne mime pas le passé, ne reproduit pas la réalité. Il ne représente pas le monde, il le présente, il l'ouvre comme on ouvre une porte : qu'un lecteur entre dans le livre, et la rencontre a lieu : « Je vais faire les présentations », dit l'auteur⁵⁴.

À la limite entre l'abandon et l'effort de ne pas se perdre, l'intimité est ce qui se vit pleinement pour soi, tout en étant influencé par la présence de l'autre. C'est pour cette raison, dans le cadre de cette thèse, que je fais le pari d'une véritable immersion. C'est-à-dire d'une lecture intime qui, se tenant au plus près des textes, en multipliant les passerelles entre eux, m'amène à développer une approche plus large de la littérature des femmes. J'étudie comment l'aspect du voyage entraîne, chez les auteures de mon corpus, une traversée qui ravive la posture du sujet amoureux. Ainsi, dans le rapport concret qu'il entretient avec l'imaginaire amoureux, le voyage se décline dès le début par les différentes relations des narratrices aux lieux, et par les échappées que ces lieux instaurent dans une écriture souvent qualifiée d'étouffante.

Constellation

Dans l'optique d'analyser, entre autres, les effets d'influence que peut avoir le rapprochement de certaines œuvres littéraires dans un temps et un espace donné, un nombre impressionnant d'études contemporaines portent sur diverses méthodes qui permettent de lire les œuvres « ensemble ». Je pense notamment aux « réseaux » (Lacroix) en sociocritique, aux « cartographies » (Westphal) en géocritique, aux « filiations » (Viart) dans les textes autobiographiques et aux « communautés » (Agamben, Blanchot, Nancy) du côté de la philosophie. Il y a des théoriciens qui ont recours aux « graphes, cartes, arbres » (Moretti), puis des philosophes qui s'en remettent aux « rhizomes » (Deleuze et Guattari). Il y a aussi des images

⁵³ Camille Laurens, *Encore et toujours*, Paris, Gallimard, 2013, p. 155

⁵⁴ *Ibid.*, p. 162-163

qui, suivant le trajet que fait un historien de l'art de sa propre bibliothèque, définissent un « Atlas mnémosyne » (Warburg), une méthode d'interprétation iconologique par laquelle la mémoire des images et les perspectives de leur transmission sont réinventées. Au sein des études féministes et des analyses portant sur la littérature écrite par des femmes, force est de constater la multiplicité de termes provenant tantôt de l'imaginaire du textile, tantôt de la nature. Courtepointe, mosaïque, liens, toile d'araignée ; le choix de la forme s'arrime à la matière pour donner une image capable de traduire et de porter une pensée qui réclame le multiple, l'hétérogène et le dynamisme. À chaque mot ses connotations et il s'avère moins pertinent, chaque fois, de « faire des liens » que de penser à ce que les liens font. Penser plus loin que là où se forment les liens en question.

Dans *Imaginaires de la filiation* (2013), Evelyne Ledoux-Beaugrand théorise la « mélancolisation » du lien. Une manière de penser la filiation dans le rapport qu'elle entretient à la création et surtout, à la réinvention des origines à partir de ce qui manque, de ce qui fait défaut : « processus par lequel filiations et affiliations se créent à partir des ruines et des restes, dans la distance, la séparation et la différence⁵⁵. » Cette pensée que développe Ledoux-Beaugrand à partir d'un riche corpus d'œuvres littéraires écrites par des femmes depuis 1990 permet d'approcher non pas la dimension sacrée de l'héritage, mais bien l'influence qu'exerce sur la transmission la figure même de l'héritière : celle qui opère de l'intérieur de la transmission, qui s'empare du legs et l'ébranle. À la lumière du constat de Ledoux-Beaugrand à savoir que la littérature contemporaine des femmes est marquée par le *-dys/dis* : cette pensée « qui cherche à prendre la mesure de ce qui la distingue de l'imaginaire déployé chez les auteures de la sororité⁵⁶ » et qui incite à « rechercher parmi la communauté des femmes les signes du *dissemblable* plutôt que ceux de la ressemblance⁵⁷ », je vois dans l'intertexte tragique de l'amour impossible le signe d'une appartenance à un imaginaire qui ne requiert pas de communauté, ni de pensée collective ou révolutionnaire. Un imaginaire qui est nourri du désir de comprendre, par

⁵⁵ Evelyne Ledoux-Beaugrand, *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Montréal, XYZ, 2013, p. 299

⁵⁶ *Ibid.*, p. 101

⁵⁷ *Ibid.*,

soi-même, et pour soi-même, ce que cela implique de parler, d'écrire, de lire à partir de l'amour que l'on continue de porter en soi, même quand celui-ci est impossible, circonscrit par l'absence.

Contrairement aux auteures qu'étudient Ledoux-Beaugrand en ouvrant la voie aux affiliations qui animent leurs pratiques d'écriture, les voix des narratrices du corpus qui m'intéresse arrivent du terrain lointain de la solitude. Je dis d'ailleurs, à ce propos, qu'elles sont tragiques parce qu'elles n'aspirent pas à rompre ni à résoudre cette solitude. La fatalité devient ainsi un moteur pour avancer seule à même cette solitude qui devient, à travers l'écriture et la lecture, un état d'amour. En ce sens, les dilemmes qui animent les narratrices ne se résolvent pas. Ils s'étendent d'un texte à un autre et engendrent des répétitions, des retours. Comme dans le genre de la tragédie où, grâce au monologue, on peut affirmer que tant qu'on parle, personne ne meurt, les narratrices chez Angot, Arcan, Bouraoui, Delvaux, Laurens, Mavrikakis et Samoyault savent aussi bien jouer avec les mots qu'avec la mort. Bien qu'il soit possible de voir dans les réappropriations que fait chacune de différents mythes soit une posture de résistance (Antigone) ou de vengeance (Clytemnestre, Médée), je choisis de me pencher sur l'usage « égoïste » de la tragédie. C'est-à-dire à l'importance que revêtent la parole solitaire (les mots qui servent à dire cette solitude) et la fatalité, pour penser aux effets du grandiose et de la démesure dans l'élaboration d'une écriture et d'une lecture amoureuse.

Sensible à ce qui serait trop grand, trop beau, trop fort pour les femmes (Terry Eagleton écrit que "*For some feminists, tragic art is far too enamoured of sacrifice, false heroics and a very male nobility of spirit, a kind of high-browed version of ripping yarns for boys*"⁵⁸), je veux penser à l'ampleur qu'illustre une certaine conjugaison des mots et des images de l'amour. C'est pourquoi je choisis de travailler avec la notion poétique de la constellation. Je dis poétique parce que la constellation est une mise en forme abstraite d'éléments concrets. Les lignes qui les forment sont forcément imaginaires, et les étoiles qu'elles relient sont soumises à des forces d'attraction : en ce sens, la constellation n'est pas immuable. Si son observation est désormais considérée archaïque par les astronomes qui ont plutôt recours à des coordonnées géocentriques, héliocentriques, topocentriques, etc. pour se repérer dans le ciel, le double rapport que la constellation entretient avec les mots et les images reste inchangé. La constellation représente, dans le cadre de cette

⁵⁸ Terry Eagleton, *Sweet Violence. The Idea of Tragic*, op. cit., p. IV

recherche, autant une méthode d'organisation des textes entre eux que ma manière de les lire en refusant de les soumettre à un ordre chronologique, linéaire, et encore moins à une logique comparatiste. La constellation n'est pas un autre mot pour légitimer la mise en relation d'œuvres littéraires : elle est, en soi, une composition qui permette de penser ce qu'il y a de littéraire dans une certaine manière de lire la littérature. C'est-à-dire que la constellation fournit un imaginaire. Elle porte un nom. Elle porte la mémoire d'un certain récit, et se reconnaît au-delà du passage du temps et des multiples transformations de l'espace, comme *quelque chose qui a été*. La constellation s'observe au présent, mais la lumière qu'elle reflète provient du passé. À des années-lumière, dit-on, quand, devant un ciel parsemé d'étoiles, on se prend à rêver l'avenir. Ainsi, malgré les aléas de l'Histoire, et les fondements subjectifs entourant la conception même de la constellation, on reconnaît aujourd'hui, officiellement, quatre-vingt-huit constellations. *Andromède... Cassiopée... La chevelure de Bérénice... Les voiles...* chacune étant constituée d'un nombre élevé d'étoiles, et portant un nom qui défend l'idée d'une transmission.

Cela dit, mon intérêt ne réside pas dans l'explication scientifique ou l'héritage spirituel de la constellation. Je m'intéresse plutôt à sa portée symbolique pour penser, en littérature, aux liens entre les auteures, les œuvres, les époques et les différents lieux. Il s'agit de voir dans l'image même de la constellation, une multiplicité qui en appelle une autre. Et de mettre de l'avant l'idée selon laquelle les étoiles les plus brillantes d'une constellation peuvent aider à situer d'autres constellations. En ce sens, j'avance, dans la présente recherche, que la constellation n'est pas qu'un mot qui permette de définir un site de rapprochements. C'est une méthode de composition et de lecture qui sous-tend une histoire de proximités. Par ses connotations célestes, elle est d'autant plus susceptible de laisser à la littérature ses illusions de grandeur, et de témoigner de la souveraineté que revendiquent, plus que tout, les narratrices du corpus à l'étude. Et celle qui, toujours, lit par amour des textes. C'est pour cette raison que j'écris cette thèse sous l'égide d'une forme dont la matière, sans cesse, se réorganise.

Malgré la connotation abstraite, poétique et mouvante d'un mot comme constellation, son usage dans la critique littéraire est bel et bien défini. C'est Walter Benjamin qui écrit, dans *Le Livre des passages*, qu'une image « est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair

pour former une constellation⁵⁹. » L'image authentique pour Benjamin – celle qui fait advenir quelque chose de nouveau –, ne réside ni dans le passé ni dans le présent, mais dans leur entrelacement. Dès lors, si l'image est en mesure de convoquer, de contenir, de créer d'autres images, j'avance que la constellation doit conserver son statut d'image pour être opératoire. Jamais homogène, la constellation renvoie à une occupation fluide du temps et de l'espace : c'est-à-dire qu'elle ne peut se concevoir autrement que par les liens qu'elle actualise sans cesse entre les images du passé et du présent, les traces de l'oubli et de l'instant. Ce sont les références à l'horizon, à la rencontre et à l'invention qui me permettent de réfléchir, en résonance, aux différentes œuvres de mon corpus. Créée à partir des points-phares qui initient sa mise en mouvement – qui en définissent les articulations –, la constellation s'impose *a posteriori* comme lieu fragile d'affinités et de discordances. Portées par la menace constante d'une transformation ou de leur propre disparition, elles ouvrent un espace de réflexion où les rapports logiques et dichotomiques sont appelés à se briser. Elles se définissent comme un ensemble de trajectoires où se donnent à voir toutes les images, toutes les faces d'une même histoire. Les forces d'attraction qui s'exercent au cœur de la constellation permettent non seulement de penser aux résistances qui s'opèrent d'une image à l'autre, mais surtout de les penser par rapport à la distance qu'elles maintiennent les unes par rapport aux autres : ce que Barthes appelle « le *non-vouloir-saisir*⁶⁰ ». Cette puissance d'exclusion comme dynamique au sein d'un même territoire distingue d'emblée le travail de création qu'appelle la constellation de celui d'un partage par lequel se fonde la communauté.

Contrairement à la communauté qui se veut homogène, animée par un désir du même, la constellation mise sur des liens fictifs et mobiles. Dans la cadre de cette thèse, elle réactualise aussi l'idée d'une place singulière. Cette place que traduisent des expressions courantes dans les discours féministes comme « prendre sa place », « céder la place », « ravir la place », « se disputer la place », « perdre sa place », « voler sa place » et ultimement, dans son contexte le plus politique, « envahir la place ». En ce sens, la place qu'occupe chaque point d'une constellation témoigne d'une position, mais aussi de points-limite vers lesquels tend la constellation. Parce qu'il faut le

⁵⁹ Walter Benjamin, *Paris, capitale du 19^e siècle. Le livre des passages (1927-1940)*, trad. J. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1993

⁶⁰ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, *op. cit.*, p. 276

rappeler : la constellation au sens astronomique n'est pas un groupe d'étoiles, mais bien une portion du ciel délimitée par elles. Il s'agit ainsi d'un territoire qui ne cherche pas à stabiliser ses frontières, mais qui permet de penser à l'espace en termes de porosité et de débordement.

Chaque point d'une constellation entretient une forme d'attraction par rapport aux autres. Le mouvement qui s'opère entre eux dépasse la logique même de l'influence (ou de la reconnaissance) telle qu'elle se retrouve, par exemple, au sein d'une communauté. En fait, ce qui permet de travailler avec la constellation, c'est la multiplicité des trajectoires et des directions qui font d'elle un ensemble toujours unique. Presque vivant. Ces lignes qui bougent, mais en n'oubliant pas qu'elles bougent avec d'autres, j'aime les penser comme des ondes de choc. C'est-à-dire qu'à l'instar des étoiles qui émettent de la lumière, et qui parfois entrent en collision, le rapprochement de certaines œuvres n'est pas sans conséquence. Des œuvres se trouvent « affectées » par d'autres.

Pourquoi, donc, ne pas penser à cette « affectation » au sens même de ce qui est destiné à quelque chose ou à quelqu'un? Pour que les œuvres soient portées de l'avant par la lecture. Qu'elles puissent être lues autrement que par décodage, par associations et recherche de symétrie, et donner plutôt lieu à l'invention d'une langue nouvelle. Une langue à soi mue par celle d'une autre, et comprendre la force qu'exerce le lointain (à la fois passé et futur) sur le présent de l'écriture et de la lecture. Comprendre aussi que les conditions de l'amour, comme celles de la lecture et de l'écriture, dérogent avec une conception du temps que certains appellent « le cours normal des choses. » La constellation rend impossible la définition d'un début ou d'une fin. C'est d'ailleurs précisément cette impossibilité qui me fait envisager, au sein de la littérature contemporaine, une « autre manière de recommencer⁶¹ ». Un recommencement qui aurait lieu à partir de ce que dénoncent et reprennent à leur compte les narratrices en regard d'un héritage littéraire et amoureux plutôt que familial ou national. Loin de répondre à l'idéal de continuité d'une approche historique, l'amour témoigne d'une obsession pour le recommencement. Le célèbre *Il était une fois* étant l'expression la plus simple de ce désir de lire l'amour, d'y entrer et de le vivre comme si, justement, il s'agissait chaque fois de la première fois.

⁶¹ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues, op. cit.*, p. 50

Comme l'observent, à juste titre, les féministes et professeures Lynne Pearce (littérature) et Jackie Stacey (cinéma) :

[R]omantic love, for all its persistence, is changing; indeed, that the continued success of romance as cultural institution might be seen to depend, in large part, on its ability to change. To invoke the metaphor of the virus, it is its capacity for mutation which has enabled romance to survive⁶².

Toutes deux avancent que le discours amoureux survit « *because of its narrativity*⁶³ ». Et que l'amour « *may be thought of as a phenomenon which is "always already written", so it is liable to perpetual re-writing; and it is its capacity for "re-scripting" that has enabled it to flourish at the same time it has been transformed*⁶⁴. » À la suite des travaux de Stevi Jackson, l'amour est revu ici à partir de son appartenance aux discours : « *The most compelling discourses by which any one of us is inscribed*⁶⁵ », précisent d'ailleurs Pearce et Stacey. Des ouvrages récents consacrés à la question de l'amour comme enjeu féministe, tels que *Love : A Question for Feminism in the Twenty-First Century* ou *Romance Writing*, montrent combien cette obsession à repenser, réinventer et repolitiser l'amour va de pair avec cet élan ponctuel qui pousse les féministes à se demander ce qu'il reste du féminisme.

Tel que le présente Catherine Mavrikakis :

Nous serions à une époque de restes, de déchets à recycler, à composter et la pensée ne peut plus accueillir le mot féminisme qu'en y voyant un monument décomposable et décomposé, qu'en l'excusant d'exister, encore et malgré tout, ou qu'en dénonçant son usure, ses abus et ses folies. Il n'en reste presque rien, alors il peut continuer. On le prend en morceaux, mais surtout pas en entier. On recycle le tout et puis ça va comme ça⁶⁶.

Devant la peur de l'oubli et l'urgence de la fin qui animent le contemporain (autant du côté de la littérature que du féminisme), l'usage de la constellation est pertinent puisque le recommencement qu'elle permet d'envisager est celui qui pousse à « reprendre la ligne interrompue, ajouter un segment à la ligne brisée, la faire passer entre deux rochers, dans un

⁶² L. Pearce et J. Stacey, *Revisited Romance*, 1995, p. 12

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ S. Jackson, « *Women and Heterosexual Love : Complicity, Resistance and Change* », dans L. Pearce et Jackie Stacey (dir.), *op. cit.*, p. 49

⁶⁶ C. Mavrikakis, « Le féminisme... et le reste. Petites réflexions paradoxales, hétérodoxes et misogynes sur les pensées orthodoxes », *Tessera*, vol. 36, p. 5

étroit défilé, ou par-dessus le vide, là où elle s'était arrêtée.⁶⁷ » Considérant que la constellation tient à l'observation et à des trajectoires invisibles, elle ne cherche pas à anéantir la singularité des éléments qui la composent. Elle sert à montrer comment s'opèrent les rencontres entre ces singularités. Si « une constellation est un rapport imaginal singulier entre des singularités, dont elle actualise les virtualités non épuisées », « [e]lle donne à voir ce qu'il y a de commun entre deux éléments singuliers, sur un mode non pas universel, mais singulier lui aussi⁶⁸. » Or, comme le propose la philosophe et féministe Rosi Braidotti :

If the only constant in the third millenium is change, then the challenge lies in how to think about processes rather than concepts [...] This, it is by far simpler to think about the concept A or B or of B as non A, rather than the process of what goes in between A and B. Thinking through flows and interconnections remains a difficult challenge⁶⁹.

Bien qu'elle soit présente dans le rapport de lecture et d'écriture (entre la lectrice et le livre, l'écrivaine et son texte), cette pensée de l'entre-deux que Braidotti conçoit comme un *flow* est, en regard de l'amour, d'autant plus éloquente. L'amour est, en soi, une *interconnection: a mutual connection between two or more things*. La véritable difficulté étant ainsi, pour moi, d'arriver à penser ce qui est mutuel, et ce qui est abondant dans cette mutualité, sans tout réduire à un même noyau. En ce sens, ce n'est pas l'impératif d'une synthèse qui gouverne ma pensée : c'est de lire depuis l'infiniment petit des textes, puis vers les marges, puis vers les autres, afin d'en revenir à l'étendue même de l'amour comme sujet. À ce qui ne peut pas être contenu une fois pour toutes. Dès lors, ce n'est pas le centre immuable de l'amour ou de la littérature qui m'intéresse. Je ne veux ni le chercher ni l'atteindre. Au contraire, il s'agit pour moi de voir comment les œuvres existent ensemble, en périphérie les unes des autres. Accepter, dans un premier temps, de me laisser porter par le plaisir de ce qui est réciproque, ou divergent, mais ne pas m'y arrêter. Apprendre à reconnaître les chemins par lesquels les œuvres se font signe, mais en n'oubliant pas que, se faisant, elles font signe à celle qui les lit. Éclaircir alors cette part qui, en littérature, revient à la lectrice.

⁶⁷ Deleuze et Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*

⁶⁸ Hélène Bouchardeau, « Le montage des constellations Godard et Benjamin », [<http://Théoret.cndp.fr/magphilo/index.php?id=128>], dernière consultation le 14 décembre 2013.

⁶⁹ Rosi Braidotti, *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti*, New York, CUP, 2011, p. 15

Dans le détour de la lecture, l'amour

Considérant le trajet tout en détours qu'il me faut inventer pour résister au temps infini de l'amour (et à celui presque aussi long de la lecture des livres dont c'est « le sujet »), je partage avec Proust l'idée qu'une telle expérience de la durée ne tient à rien sinon aux lieux qui sont investis au passage. Lieux qui deviennent, grâce à l'acte de lire et d'écrire, comme des fils avec lesquels on apprend à jouer, à lier lentement aux autres, puis, éventuellement, à laisser aller. Pour que s'élaborent des toiles si grandes qu'elles amènent forcément ailleurs : c'est-à-dire au point d'imaginer, au lieu d'elles, des constellations où les fils n'existent plus dans leur prévisible linéarité. Contrairement à l'image des « manufactures » dont parle Tiphaine Samoyault pour décrire le travail de ratissage du passé (manufactures qui sont, dit-elle, « le conservatoire d'un temps plus lent⁷⁰ »), la constellation varie la cadence et se livre au hasard. Dès lors, si la constellation se tourne vers le passé, c'est par un clignement de yeux. Comme pour se « dérober à certaines formes de clarté pour ensuite voir autrement ou essayer de voir mieux⁷¹. » Au sens qu'elle revêt dans le champ de l'astronomie, la constellation est dynamique. Comme l'amour, elle est observable et intangible, une force et une faiblesse : « un mouvement qui essaie de nier le temps alors qu'il naît, et vit dans l'éphémère.⁷² » À propos du dynamisme de l'amour, Camille Laurens avance que l'idéal amoureux serait peut-être dans « le geste » lui-même. C'est-à-dire dans les actions par lesquelles s'exprime, se donne ou se reçoit, l'amour. Un geste qui consisterait ainsi à perpétuer le mouvement, à *continuer à y aller*. En ce sens, il importerait moins de concevoir le geste comme une manière de franchir la distance entre deux êtres – de penser aux manières de la conjurer –, que de comprendre comment la distance est déjà une main tendue vers l'amour. « On peut donner une définition large de l'amour », écrit Camille Laurens, c'est « une tentative de se relier⁷³. » Par le risque qu'elle prend, la tentative est la condition pour que le lien ne se fige pas. Pour que le lien s'ouvre au temps et *continue à y aller* ; à prendre le large autant que le font les souvenirs.

⁷⁰ Tiphaine Samoyault, *Les mains négatives*, p. 19

⁷¹ *Ibid.*, p. 35

⁷² *Les femmes et l'amour*, p. 123

⁷³ *Ibid.*, p. 312

Dans *Journées de lecture* (1905), Proust décrit ce que « les charmantes lectures » laissent en « nous » : « c'est l'image des lieux et des jours où nous les avons faites. » « Je n'ai pas échappé à leur sortilège », écrit-il, « voulant parler d'elles, j'ai parlé de tout autre chose que des livres parce que ce n'est pas d'eux qu'elles m'ont parlé⁷⁴. » Sensible à cette idée du sortilège dont l'influence serait davantage du côté de la magie que de l'attrait ou de la simple affinité, je cherche à comprendre comment opèrent les rencontres entre certaines œuvres de la littérature contemporaine ; à voir à quelle force tient la singularité de ces rencontres. Comment on en vient à lire une auteure à la lumière d'une autre, à voir chez l'une une référence à une autre sans que l'intérêt ne soit jamais réduit à ce lien ? Comment faire du passage de l'une vers l'autre une sorte de trajet amoureux de la lecture ? Bien que les œuvres que j'ai choisies d'étudier soient toutes différentes, elles ont en commun d'être lues par une même personne, et de reprendre de l'amour les mêmes motifs, les mêmes figures et les mêmes lieux... ou presque.

Pourquoi le presque ? Parce que l'amour n'est jamais satisfait. Il ne se situe jamais dans la pure adéquation, sinon celle par laquelle le blanc rejoint le noir ; cette ligne qui ne marque pas la fusion, mais l'instant où, enfin, on comprend que l'amour « ne saurait se produire dans une réflexion extérieure et uniquement objective qui ne nous mettrait pas nous-mêmes en jeu⁷⁵ ». Qu'il soit dans l'attente (inavouée ou non) de devenir « idéal », l'amour a besoin de prendre la mesure de ce qui lui manque pour porter le nom d'amour. Et dire « presque » permet justement de considérer ce qui s'en approche. De maintenir une réflexion vive, dynamique ; loin de la dimension sacrée et hermétique de l'amour mystique, par exemple. Ainsi, si « l'amour, c'est se maintenir en présence d'une absence », il n'est nullement nécessaire de « résoudre l'absence dans la présence, en jetant sur elle un rai de lumière qui l'expose et la révèle⁷⁶. » La littérature misant, plus que toute autre forme d'art, sur la zone d'ombre qui fait, grâce au langage, que tout peut toujours se retourner. Cherchant à créer dans mes analyses un rapport de proximité entre des œuvres qui conserverait *l'ombre de l'amour*, je veux penser l'amour comme une anti-mythologie née de l'imaginaire instable et mouvant de la lecture et de l'écriture.

⁷⁴ Marcel Proust, *Journées de lecture*, p. 34

⁷⁵ Valeria Piazza et G. Agamben, *L'ombre de l'amour*, Rivages poche, Paris, 2003, p. 96

⁷⁶ *Ibid.*, p. 101

Par une approche qui place en son cœur la subjectivité et les contingences même de la lecture, je veux penser l'amour de l'amour : c'est-à-dire l'amour qui provient de l'amour des images et des mots de l'amour. Comme la lecture qui, chez Proust, lui permet de se réfugier dans cette chambre peuplée de choses inutiles, qui « la remplissaient d'une vie silencieuse et diverse, d'un mystère où [s]a personne se trouvait à la fois perdue et charmée⁷⁷ », l'amour apparaît comme un lieu chargé d'inconnu et d'inutile. Chez Proust, l'activité improductive de la lecture atteint son paroxysme dans les chambres d'hôtel « où chaque bruit ne sert qu'à faire apparaître le silence en le déplaçant » et où commence enfin « la vie secrète » :

en jouant le maître dans cette chambre pleine jusqu'au bord de l'âme des autres et qui garde jusque dans la forme des chenêts et le dessin des rideaux l'empreinte de leur rêve, en marchant pieds nus sur son tapis inconnu ; alors cette vie secrète, on a le sentiment de l'enfermer avec soi quand on va, tout tremblant, tirer le verrou ; de la pousser devant soi dans le lit et de coucher enfin avec elle dans les grands draps blancs qui vous montent par-dessus la figure, tandis que, tout près, l'église sonne pour toute la ville les heures d'insomnie des mourants et des amoureux⁷⁸.

D'emblée, la lecture fait partie d'un continuum avec le lieu et l'amour. Cette vie secrète que l'on *pousse devant soi dans le lit* et avec laquelle *on couche enfin* est l'ensemble des sensations que fait naître, chez la lectrice que je suis, un monde imaginé par une autre. Or, à la suite de celles qui se sont intéressées à l'amour en tant que discours, il importe de redemander comment, malgré sa redondance, ses répétitions, ses reprises, ses scénarios anticipés et cent fois regardés, l'amour continue d'exercer un pouvoir qui consiste, coup sur coup, à entretenir le doute. À ne jamais fournir qu'une seule réponse à la question « qu'est-ce que l'amour? ».

Être consciente de certains signes de l'amour, se trouver désintéressée ou prise au dépourvu devant le rêve ou le désastre qu'il promet, ne change rien au fait que l'amour continue d'être *là*. On peut choisir de fermer les yeux, de tourner la tête, mais il n'y a pas de prison pour l'amour ni rien qui puisse en venir à bout de manière systémique. La radicalité et la violence de l'amour tenant peut-être d'ailleurs à l'impossibilité de l'éradiquer. Alors que du côté de la narratologie féministe, on attribue la survivance de l'amour à son habileté à changer de forme⁷⁹, Terry Eagleton écrit, à propos de la *sweet violence* de la tragédie, que "*Perhaps happy and unhappy ending are*

⁷⁷ Proust, *op. cit.*, p. 21

⁷⁸ *Ibid.*, p. 25-26

⁷⁹ L. Pearce et J. Stacey, *op. cit.*

*beside the point because what matters is mutability, rather than any specific kind of conclusion*⁸⁰.” À partir de l’omniprésence de références à la tragédie qui donnent forme, dans le corpus primaire de cette thèse, à une pensée sur l’amour et la littérature, je partage avec Eagleton l’idée que “*Tragic art involves the plotting of suffering, not simply a raw cry of pain*”⁸¹.” Dès lors, j’avance que l’amour réside autant dans l’idée d’une totalité (celle à laquelle aspire celle qui écrit) que dans celle d’un infime reste qui contiendrait l’espoir, pour celle qui aime encore ou qui aime trop, que tout recommence. « Aucune histoire amoureuse ne s’inscrit dans la durée », écrit Catherine Breillat, « mais toutes s’inscrivent dans le mythe⁸². » J’ajouterais, en ce sens, que l’amour a besoin du mythe pour durer. Tout ce qui séduit (et rebute) dans l’amour encourage à s’en approcher. À l’instar d’un corps qui git au sol et dont on ne sait s’il vit encore ou s’il est mort, l’amour est conduit, comme Thomas, par la nécessité de voir, de constater, d’être *là* où l’amour passe. Être là pour pouvoir dire « j’étais là aussi ». D’emblée de l’ordre de la découverte et de la fascination, il est une série d’approches, de pas de côté, de temps d’arrêt et de reprise. Irène Fraïn explique comment, en Occident, l’amour « est vécu comme un désordre fascinant » : « la contemplation éperdue d’un mystère dérangeant et fondamental⁸³. » Et parce que « [l]’amour contient aussi le rêve de la singularité⁸⁴ », il devient pour chacune un prétexte pour chercher dans les images ce qui semble faire sens, ce qui dérange ; ce qui attire au point de penser que quelque chose d’autre, plus mystérieux encore, se tapirait derrière elles. Par ses mille et une manières de prêter le flanc, l’amour est à la fois un effet, un sentiment, un événement et une limite dont la traversée transforme. Y penser, par le biais de la littérature, implique alors de renoncer à faire de lui autre chose que ce qu’il est *pour* la littérature. C’est-à-dire non pas un concept ou un plan de vie, mais bien un destinataire, un sujet, un personnage, un lieu ; une manière de voir et d’écrire le monde à partir de chacun de ces éléments qui portent en eux-mêmes une mémoire de l’amour.

⁸⁰ Ferry Eagleton, *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*, op. cit., p. 84

⁸¹ *Ibid.*, p. 63

⁸² *Les femmes et l’amour*, 2002, p. 283

⁸³ *Ibid.*, p. 129

⁸⁴ *Ibid.*, p. 145

Dans l'importance que la littérature accorde aux mots, il faut prendre le risque de penser à lui "without translating it into other terms"⁸⁵. Ainsi, là où l'histoire et l'ethnologie étudient l'amour dans son évolution, à partir de ses pratiques, ses comportements et ses rituels, la sociologie le pense comme un rapport de pouvoir, un outil de domination. Là où, en arts visuels, il devient une représentation, il atteint, en musique, son plus haut degré d'abstraction. On parle dès lors d'amour comme d'une inspiration. On prétend qu'il existe une certaine clé qui en contiendrait tout le secret. Tragique ou mélancolique? Triste ou infiniment heureux? Que voudrait dire un amour en C mineur? En E majeur?

*

Dans sa nouvelle intitulée *Le Quatuor à cordes* (1921), Virginia Woolf traduit, sans doute mieux que quiconque, le sentiment d'exaltation et d'amour que provoque la musique classique. Avec l'agilité qu'on lui connaît, Woolf transfigure une pièce de Mozart : faisant de la musique un bateau en plein naufrage duquel « un spectre couronné de feu » puise « dans mon propre cœur sa double passion » :

C'est pour moi qu'il chante, délivrant ma douleur, faisant sourdre la compassion, inondant d'amour ce monde sans soleil, et lorsqu'il ne cesse de chanter, sa tendresse ne s'éteint pas, mais, avec adresse et délicatesse, il continue de tisser le dehors avec le dedans, de parfaire cet ouvrage, cette union jusqu'à l'effacement de toute cassure⁸⁶.

Dans cette image toute en contrepoint que construit Virginia Woolf en écho au travail de Mozart (à partir de la musique et de l'expérience qu'en fait chacun des personnages, musiciens et auditeurs), l'écriture traduit à la perfection comment, en amour, « tout est mêlé ». « L'amour, ce n'est pas l'idéal avec les oiseaux qui chantent⁸⁷ », écrit Camille Laurens. Mais une fois que s'arrête la musique, ou que s'arrête l'amour, à ce moment où les amants se séparent et que l'absence se prépare doucement à prendre toute la place... que faut-il faire? S'arrêter d'aimer aussi? « À quoi bon pleurer? », écrit Virginia Woolf, « Que demander? Rester insatisfaite⁸⁸? »

⁸⁵ *Love : A question for feminism in the 21st Century*, p. 11

⁸⁶ Virginia Woolf, *Le Quatuor à cordes*, p. 17

⁸⁷ *Les femmes et l'amour*, p. 298

⁸⁸ Virginia Woolf, *op. cit.*

Une question sans réponse

Rien ne peut exprimer plus clairement la multiplicité voire l'infini de l'amour que cette phrase toute simple d'Alice Ferney : « Chaque fois que vous posez une question sur l'amour, vous n'obtenez jamais une seule réponse⁸⁹. » Ainsi, peu importe l'effet que suscite un être, une lecture ou l'acte passionné (et tortueux) d'écrire, l'amour ne règle rien. Il n'est pas *une* réponse. Il n'applique ni baume ni compresse sur ce qui saigne. Qu'il ait atteint son plus haut niveau de certitude, ou qu'il en reste indéfiniment à un état de doute, de peur, d'attente, l'amour est d'emblée un débordement. Il est cette sensation de vide qui résiste aux états les plus combles. De la même façon qu'il ne faudrait « pas vouloir attraper l'être aimé » parce que « [s]i on le possède, c'est fini⁹⁰. »

Revenant aux charmantes lectures, Proust écrit : « Nous sentons très bien que notre sagesse commence où celle de l'auteur finit, et nous voudrions qu'il nous donnât des réponses, quand tout ce qu'il peut faire est de nous donner des désirs⁹¹. » Dans cette machine à faire recommencer l'amour, les mots et les images agissent comme autant de déclencheurs, de relais. « Ce qu'il faut », continue Proust, « c'est une intervention qui, tout en venant d'un autre, se produise au fond de nous-mêmes, c'est bien l'impulsion d'un autre esprit, mais reçue au sein de la solitude⁹². » Dans ces aléas entre le dedans et le dehors qui donnent à l'amour ses différentes inflexions, la littérature devient un terrain où les questions restent des questions. Les réponses, si elles existent, sont celles qui prennent forme dans le silence, par cette forme de connivence qui, comme en amour, n'a pas besoin des mots pour se dire. Pour Proust, la lecture est plus qu'une chasse contre l'ennui. Elle est « une amitié débarrassée de tout ce qui fait la laideur des autres⁹³. » Il avance qu'avec la lecture, l'amitié est « souvent ramenée à sa pureté première » : pas

⁸⁹ *Les femmes et l'amour*, p. 90

⁹⁰ C. Laurens qui cite Barthes dans *Les femmes et l'amour*, *op. cit.*, p. 299

⁹¹ Proust, *Journées de lecture*, *op. cit.*, p. 44

⁹² *Ibid.*, p. 51

⁹³ *Ibid.*, p. 64

d'amabilité, pas de déférence, ni de crainte d'avoir déplu ou « d'être oublié pour tel autre⁹⁴. » Toutes les « agitations de l'amitié expirent au seuil de cette amitié pure et calme qu'est la lecture⁹⁵ », ajoute-t-il, notant au passage combien le silence, en créant une « atmosphère » est plus pur que la parole. Et si la lecture est plus qu'une chasse contre l'ennui, qu'elle ouvre vers une amitié pure et calme, que faire de l'amour que la lectrice ou l'écrivaine trouvent dans le livre dont le sujet est l'amour?

Angot parle de son rapport à la littérature comme d'une « passion exclusive⁹⁶ », au sens double de ce qui est absolu, pour elle, et de ce qui exclut les autres. « J'aurais bien aimé moi aussi avoir une vie d'écrivain où je me poserais la question de ma retraite, de mon statut », écrit-elle en réponse à un dîner de « rentrée littéraire » où d'autres écrivains s'entretenaient avec les membres du ministère de la culture : « la conversation est partie sur l'absence de statut des écrivains, tous se plaignaient [...] Mon cœur battait, je ne parlais pas, je ne disais rien, j'essayais de me calmer en mangeant mon pain. » Angot écrit que ce qui l'inquiétait, « et qui m'inquiète encore [...] ce n'est pas le genre de chose dont on peut parler dans un dîner au ministère, même au ministère de la culture. » Insinuant que ce qui la pousse à garder pour elle son inquiétude est moins une question de pudeur que de certitude qu'elle ne sera pas entendue – que ce qu'elle pense serait la cause d'un malentendu, et qu'il y a pour certaines choses, un lieu pour se dire –, Angot s'accorde du temps. Elle écoute ce que les autres disent : *J'écris pour mes amis... j'espère que je vais les faire rire... qu'ils vont se reconnaître, comprendre... Je ne sacrifierai jamais une famille à mes livres...* Et, d'emblée, elle tranche : « Pour ces gens-là, il n'est pas question de sacrifier quelque chose qui existe à quelque chose qui n'existe pas. » Pour Angot, la littérature existe tellement que c'est par elle qu'elle en vient à exister et à ancrer sa solitude :

Moi, j'ai pensé que je serais peut-être toute ma vie privée d'amour, quand j'ai compris que j'aimais tellement la littérature, que je serais toute seule pour le vivre, que personne n'accepterait de m'accompagner là-dedans, de m'aider à vivre un sentiment pour quelqu'un qui n'est même pas un être humain, et les longs moments où je ne peux pas faire l'amour, selon ce que j'écris, *Une semaine de vacances* par exemple, et qu'il m'est impossible de me couper en deux, pendant que j'écris, le jour, me souvenir du dégoût que je ressentais à l'époque pour mon père, mon inquiétude devant la sexualité, et retrouver Charly le soir en

⁹⁴ *Ibid.*, p. 65

⁹⁵ *Ibid.*, p. 66

⁹⁶ Christine Angot, « La littérature, passion exclusive », *Le Monde des livres*, 9 nov. 2012, p. LV2

relâchant mon corps pour le laisser entrer en moi, ça, ce n'est pas possible. Je pensais que personne ne le comprendrait jamais, et que donc il n'y aurait jamais de répit, jamais de partage. Que je serais toujours seule⁹⁷.

La « passion exclusive » dont parle Christine Angot devient non pas une relation principale, écrite, mais « une relation déterminante ». C'est par la littérature qu'elle découvre à la fois son lieu, et sa honte :

C'est quand même assez dur de sentir que sa vie est dirigée par un être qui n'existe même pas [...] Penser ça. Le voir comme une infirmité, en souffrir [...] Au point que, quand j'ai appris que j'étais invitée à ce forum [...] je me suis dit dans un premier temps que, pour ne pas éprouver cette honte en public, ne pas revivre cette peur, ne pas voir mon handicap étalé au grand jour, je ne parlerais pas de mon amour pour la littérature ni du danger qu'il m'a fait courir toute ma vie, celui d'être privée d'amour tout court, ainsi que celui, une fois les choses écrites [...] de se demander si on a vraiment vécu ce qu'on a écrit [...] ⁹⁸

Dans la peur de la disparition par laquelle prend forme son amour de la littérature, Angot parle du danger que prend celle qui écrit : celui de voir ses sentiments disparaître. « [C]e n'est pas thérapeutique du tout, au contraire, au moins quand vous souffrez vous savez que vous avez vécu quelque chose, alors que là... vous ne savez plus » : « J'aime la littérature mais je n'aime pas perdre mes sentiments et me demander si j'ai vraiment vécu. Si j'ai vraiment une vie. » Puis, de cette peur de la disparition émerge une définition de ce que serait écrire quand le geste de l'écriture rejoint l'élan du désir d'aimer, de l'être en retour : « Écrire c'est accepter que celui que vous aimez est là avant tout pour vous aider à pouvoir écrire. »

À l'instar de la littérature et de toute autre forme d'art, l'amour s'expose, mais jamais sans être mis en scène. Comme la peintre qui a besoin de son canevas et de ses couleurs, l'actrice attend son décor, son scénario. Comme la sculptrice qui dépend de sa matière, la photographe ne serait rien sans une caméra, sans la lumière. Comme la musicienne qui existe en symbiose avec son instrument, les amants n'ont besoin que de l'un et l'autre. Mais l'écrivaine qui a en elle de l'amour ou quelque chose qui en a gardé le souvenir... et la lectrice qui a devant elle un livre... de quoi auraient-elles besoin sinon d'un peu de temps? « Après m'être séparée de Claude, a commencé une longue série de rencontres approximatives », écrit Angot, « Je voulais ressentir, en plus de ma passion pour la littérature, de la passion pour un être humain. » Puis, « Le même

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

mouvement naturel qui faisait que j'avais écrit l'amour pour ma fille me conduisait à essayer d'emmenner ces autres amours avec moi dans un livre que j'écrivais, pour que les deux passions fusionnent⁹⁹ ». Dans cette quête d'une véritable rencontre entre l'amour et la littérature, Angot avance que ce qu'elle cherchait vraiment, c'était que la passion soit la même :

pour que, en me levant le matin, mon amour pour l'écriture soit le même que celui pour la personne, pour qu'il n'y ait pas de guerre, pas de conflit, pour que ce soit la même foi. Mais eux n'avaient pas cette foi.

Ce qui m'intéresse dans cette adéquation que cherche Angot entre la littérature et l'amour, c'est le désir que l'un s'ouvre à l'autre sans craindre que quelque chose ne se perde d'un côté ou de l'autre. *Eux n'avaient pas la foi...* écrit-elle, en précisant qu'il y avait pourtant « dans la liste toute une série de littéraires, prof de littérature, journaliste, acteur, notable et grand lecteur, possesseur de longs rayons de bibliothèque. » :

Mais non. On aurait dit que les livres leur enlevaient quelque chose. Leur crainte me dégoûtait d'eux. M'en éloignait. Faisait que je les méprisais. Avoir peur d'un livre?! Les ruptures s'enchaînaient. Ils voulaient tous que je change des passages, que je corrige. Ils n'aimaient pas la littérature, ils aimaient la contrôler¹⁰⁰.

Ce n'est donc pas que du temps dont a besoin l'amour, mais aussi d'une place pour être entendu, déplié dans tous les sens, sans que le sens ne soit dicté de l'extérieur. L'amour, comme l'écrira Angot, un an plus tard dans *Libération* :

Ce n'était pas un coup qui vous tombait du ciel. C'était une musique, comme une partition, insoupçonnée, que quelqu'un, un parfait étranger, se mettait à déchiffrer à l'intérieur de vous, avec la plus grande facilité, et même une certaine nonchalance, sans que personne la lui ait jamais enseignée¹⁰¹.

En ce sens, l'amour n'est plus une question qui reste sans réponse. C'est la question qui reste à venir et qui supporte l'attente. C'est la question par laquelle l'écrivaine, la lectrice et celles qui sont animées de cette « passion exclusive » avec la littérature, continuent de chercher en avançant, en ne s'arrêtant pas. Avec l'amour, Angot écrit d'ailleurs qu'elle a eu « l'impression d'accéder à un droit, à un héritage dont [elle] aurai[t] été lésée par le passé » :

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Christine Angot, « Sentiment deux », *Libération*, samedi 19 octobre 2013, p. 36

ce sentiment, dont je m'étais crue incapable, m'était en fait familier, on me l'avait caché, personne ne me l'avait dit. Mais, j'ai réussi à déjouer leurs plans. J'avais l'impression d'avoir été jusque-là perdue, à dessein, intentionnellement, sciemment induite en erreur, par toute une société de comploteurs, qui avait cherché à me perdre, dans un jardin labyrinthique, dont je venais de trouver, ne leur en déplaise, la sortie¹⁰².

À travers la littérature, Angot montre que l'amour n'est pas un point d'arrivée, mais l'arrivée en tant que telle : cet « événement », écrit-elle dans le prolongement de Duras, qui permette de penser la traversée, ce passage entre ce qu'on ne savait pas, ou ce dont on ignorait la force, et ce qui, un jour, apparaît comme une évidence.

Narcisse au temps de la lecture

Arrivée à un stade plutôt avancé de sa carrière, Françoise Sagan est invitée, comme Angot, à écrire sur la littérature ; à mettre en mots l'influence, l'amour qu'elle a eu pour certains livres. L'auteure de *Bonjour tristesse* ne fait pas de liste. Elle décrit plutôt « ce furieux état d'admiration et de narcissisme mêlés » où « nous amènent certains livres » : « ces livres où je cherchais une morale qui séduisit la mienne, une pensée qui précédât la mienne¹⁰³ ». *Cherchais*, au passé, puisque la quête de soi, bien qu'elle dure longtemps, n'est pas éternellement orientée par les mêmes impératifs : « De même, me fallut-il longtemps, dans mes rapports sentimentaux, pour chercher dans l'œil de l'autre sa vraie nature et non un reflet embelli de moi-même¹⁰⁴. »

De cet instant où elle « perd Dieu à Lourdes » (événement que Sagan qualifiera, sur le coup, « d'abandon irréparable¹⁰⁵ » comme on le dirait de la perte d'un amour), elle raconte comment, à sa grande surprise, le vide provoqué par la disparition de Dieu sera très vite rempli par la littérature. Âgée de quatorze ans, elle se retrouve avec *L'Homme révolté* de Camus entre les mains. Sa lecture est décisive. Elle dit se rappeler du sentiment de surpuissance qu'éveille en elle

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Françoise Sagan, *Avec mon meilleur souvenir*, Paris, Gallimard, 1984, p. 140

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 142

cette lecture : « je me sentais maîtresse du monde, idéalement seule, debout sous un ciel bleu et éclatant et dont il m'était prodigieusement égal qu'il fût vide. » Ainsi, sur la montagne enneigée où elle décide de skier tout un après-midi après avoir été renvoyée de son cours de géographie, la jeune Françoise, cheveux au vent, forte d'une expérience de lecture encore naïve et passionnée, avoue s'être demandée ce que Dieu « aurait bien pu faire de plus » pour elle :

Et que pouvait-il faire d'ailleurs *contre* moi puisque j'étais là, le cœur battant, le sang chaud, le corps vif, et que cette pente s'étalait blanche et glissante sous mes pieds, à la merci d'une simple poussée de mes chevilles.

Avec la croyance en Dieu qui arrête, c'est donc une conscience et un amour de la nature humaine qui s'éveillent chez celle qui s'appelle encore, à l'époque, Françoise Quoirez ; « pas tellement [de] l'être humain », écrit-elle, que ce que l'écriture peut faire de « leur esprit, leurs contradictions, leur chaleur, leur cœur, leurs nerfs, leurs affres, leurs désirs, leurs défaillances, leur volonté et leurs passions¹⁰⁶. » C'est d'ailleurs avec le drame d'*Albertine disparue* de Marcel Proust (duquel elle tire son pseudonyme – le prince de Sagan ayant, dans l'univers de *La Recherche*, la réputation de saluer les femmes avec emphase¹⁰⁷) que Françoise Sagan découvre « autre chose » de l'existence : « qu'il n'y avait pas de limite, pas de fond, que la vérité était partout, la vérité humaine s'entend, partout offerte, et qu'elle était à la fois la seule inaccessible et la seule désirable. »

Sagan découvre par la lecture « qu'on n'arrivait jamais, que je n'arriverais jamais qu'à mi-côte, à mi-pente, au millième de pente de ce que je voulais faire », et que, considérant le poids que représente une telle découverte sur sa vie, par le biais de la littérature, la littérature se venge seule : « elle fait de ceux qui osent la toucher, même du bout des doigts, des infirmes impuissants et amers – et ne leur accorde rien – sinon parfois, par cruauté, un succès provisoire qui les ravage

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 143

¹⁰⁷ voir *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 53 : « "Odette, Sagan qui vous dit bonjour", faisait remarquer Swann à sa femme. Et, en effet, le prince faisant comme dans une apothéose de théâtre, de cirque, ou dans un tableau ancien, faire front à son cheval dans une magnifique apothéose, adressait à Odette un grand salut théâtral et comme allégorique où s'amplifiait toute la chevaleresque courtoisie du grand seigneur inclinant son respect devant la Femme, fût-elle incarnée en une femme que sa mère ou sa sœur ne pourraient pas fréquenter. » —le rapport entre le « bonjour » emphatique du Prince de Sagan et celui qui figure comme titre du premier roman de Françoise Sagan mérite d'être souligné non pas comme une simple anecdote, mais comme un désir de faire doublement apparaître la passion du littéraire. D'entrer en littérature par la littérature. Je reviendrai à cette idée dans le dernier chapitre de la présente thèse.

à vie¹⁰⁸. » Sagan décrit ses lectures comme « des tremplins ou des boussoles » : « c'est à eux que s'accrochent les plus vivaces et les plus complets de mes souvenirs¹⁰⁹. » Alors que les souvenirs de cœur ne peuvent prétendre à cette même plénitude (« Pleuvait-il pendant le premier baiser, ou me disait-on adieu les yeux baissés? »), Sagan écrit pourquoi il est impossible de se rappeler fidèlement de l'amour. « Je vivais trop moi-même », écrit-elle, « il fallut que je laisse vivre quelqu'un à ma place, que je le lise, bref, pour que mon existence propre me fût, enfin, parfaitement sensible¹¹⁰. » C'est dans ce même rapport qui conjugue à la fois l'osmose, la projection et quelque chose qui ressemble à l'observation stellaire que la lecture m'intéresse. Contrairement à l'amour qui se vit « à l'extrême mais au détriment du reste », le temps des lectures, lui, est entier.

À l'abri des hiérarchies et des comparaisons, dans l'abandon le plus noir de la nuit, la lecture est une histoire d'interprétation. Comme l'avance le très polémique Stanley Fish, l'interprétation littéraire serait « une indiscipline en acte¹¹¹ ». Il s'agirait moins, en interprétant, de revendiquer une liberté individuelle que de reconnaître le « caractère conditionné de toute interprétation. » Dans ses travaux, Fish mise sur « la dimension projective de l'interprétation¹¹² » pour prouver que l'interprétation « n'est pas une activité qui a besoin de contraintes », mais plutôt, que « l'interprétation est une structure de contraintes¹¹³. » Le rapport que tisse Stanley Fish entre la communauté des lecteurs et les livres en est un de dépendance presque affective : « la littérarité résulte de la projection sur le texte d'un certain type d'approche auquel on le soumet en vue d'en tirer certains effets.¹¹⁴ » Bien que je n'adhère pas entièrement à la pensée qu'il énonce sur les communautés interprétatives, je consens à cette idée d'entrer dans les textes et d'en *faire* quelque chose. Comme du livre dont on dit, en anglais, "*it makes me sad*", Fish insiste

¹⁰⁸ *Avec mon meilleur souvenir, op. cit.*, p. 212-213

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 214-215

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Stanley Fish, *Quand lire c'est faire*, p. 12

¹¹² *Ibid.*, p. 17

¹¹³ *Ibid.*, p. 19

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 23

sur la qualité suggestive d'une telle affirmation. En fait, *to make* ne sous-tend pas ici une quelconque production, mais bien une utilisation créative que fait le livre de ma tristesse ou que ma tristesse fait du livre.

En effet, ce livre *qui me rend triste*, pourrait-on dire qu'il *me rend (à) ma tristesse*? Le « jeu de la théorie¹¹⁵ » auquel s'adonne Fish traduit un « plaisir presque sensuel [...] à construire et à raconter des fables théoriques, et à considérer la pensée comme un lieu d'expérimentation presque jubilatoire. » Il joue avec les mots pour montrer que les textes ne sont pas littéraires en soi, qu'ils peuvent seulement le devenir : « en présence d'un texte déjà fait, les interprètes peuvent en faire un poème. » Il est question, dans les travaux de Fish, d'un « amour de l'expérimentation intellectuelle¹¹⁶ » qui frôle le relativisme. Cela lui vaut d'énormes critiques dans le milieu de la théorie et de la philosophie de la littérature notamment de la part de Martha C. Nussbaum¹¹⁷ et de Terry Eagleton.

Ce dernier écrit que Stanley Fish est “*the Donald Trump of American academia*” : “*Convictions are more like influenza than intellectual acts. For Fish, a man has no more control over his beliefs than some ideologues believe he has over his penis.*”¹¹⁸ Bien que je ne cherche pas à débattre des positions de ces trois sommités de la critique littéraire, il m'intéresse de pointer ce qui revient dans le discours de

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 15

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 16

¹¹⁷ Au début de l'article “*Sophistry about Conventions*”, *New Literary History*, vol 17, no. 1, automne 1985, p. 129-139, Nussbaum écrit : “*That is my initial unsorted reaction to Stanley Fish's paper, much of which I found alarming. It will be evident that I am expressing two related worries – one about the content of some of the views expressed, the other about a way of proceeding in giving them expression. One about loose and not fully earned extreme relativism and even subjectivism, the other about disdain for rigor, patience, and clarity in some of the discourse articulating this subjectivism or relativism.*” Puis, en conclusion : “*In short : the right way for literary discourse to be philosophical is to be more, not less, in love with truth. The right way for philosophy to be literary is to become more immersed in the complexities of human life as literature depicts them, not to emulate the playfulness of Gorgianic arguments.*” En 2013, Stanley Fish publie dans le NY Times une critique de son livre *Political Emotions. Why Love Matters for Justice* (Harvard Press) dans lequel elle soutient qu'il faut « désapprendre » les habitudes de l'amour en société en « désapprenant » tout l'érotisme qui est lié à ces pratiques notamment par rapport aux équipes sportives, au patriotisme et à la famille. Bien que Nussbaum reconnaisse à la fois les limites et l'ampleur de ce qu'elle propose (“*the demand for love made in this book is a tall order, and unrealistic given the present state of politics.*”), elle met de l'avant l'hétérogénéité nécessaire et presque salvatrice d'une société qui serait orientée et soutenue par l'amour (hétérogène, lui aussi).

¹¹⁸ Terry Eagleton, “*The Estate Agent*”, *London Review of Books*, vol. 22, no. 5, 2000, p. 10-11

chacune d'elles. Il s'agit évidemment de la récurrence du mot « amour » qui surgit chaque fois comme une exigence, une façon d'ajouter du poids et de la sincérité au travail de la pensée. De fait, l'amour est répété, chaque fois, pour rapprocher la philosophie de la littérature, et la littérature de la philosophie. C'est-à-dire que pour que la pensée philosophique soit plus littéraire, ou que la littérature atteigne un niveau d'abstraction dans le détail¹¹⁹, Nussbaum écrit qu'il faudrait apprendre à être "*more, not less, in love with truth, more immersed in the complexities of human life.*" À mon tour, j'avance donc que ce sont ces états « d'être plus » et d'immersion que l'amour et la littérature appellent ou inspirent. Des états qui ne sont pas des appels à la réclusion, mais qui pavent plutôt le chemin vers une attention plus aigüe du détail. Détail qui se trouve au cœur du mouvement qui se tisse dans la lecture quand, enfin, on reconnaît l'autre en soi ou soi en l'autre. Cette même danse que cherchent à créer, à reproduire, à pousser toujours plus loin, une certaine pratique d'écriture et de lecture amoureuse.

Un peu d'elles en moi

Si l'on est soi-même sensible à l'influence que les textes exercent, je crois qu'on peut accéder à l'affluence dont ils sont faits. En ce sens, je veux montrer qu'il est possible de voir dans la littérature, une propension à faire *avec* la littérature. De développer une manière de lire, de penser et d'écrire avec amour, certes, mais aussi, en même temps, à partir de lui et des histoires dont il fait l'objet, le sujet. Écrire depuis l'amour et, à nouveau, vers lui. Comme un trajet dont on ne connaît ni les courbes ni les dangers, mais qui se parcourt à toute allure, les yeux et le cœur avides. Une façon de se projeter pleinement à l'avant de soi, à une vitesse folle comme celle qui obsède Françoise Sagan (qui était passionnée de voitures de sport¹²⁰) :

¹¹⁹ Déjà, dans *Love's Knowledge* (1990), à partir des œuvres de Proust, Henry James, Charles Dickens, Nietzsche, Beckett et Homère, Nussbaum encourageait une approche mettant de l'avant les nuances, les subtilités, les ambiguïtés du langage et surtout, l'intuition du détail ; cherchant dans les textes littéraires, des réponses plus « justes » aux questions philosophiques "*How should one live?*", "*How should one love?*".

¹²⁰ « Qui n'a jamais aimé la vitesse n'a jamais aimé la vie - ou alors, peut-être, n'a jamais aimé personne. », *Avec mes meilleurs souvenirs*, *op. cit.*

Contrairement à ce qu'on pourrait croire, les tempo de la vitesse ne sont pas ceux de la musique. Dans une symphonie, ce n'est pas l'allegro, le vivace ou le furioso qui correspond au deux cents à l'heure, mais l'andante, mouvement lent, majestueux, sorte de plage où l'on parvient au-dessus d'une certaine vitesse, et où la voiture ne se débat plus, n'accélère plus et où, tout au contraire, elle se laisse aller, en même temps que le corps, à une sorte de vertige éveillé, attentif et que l'on a coutume de nommer 'grisant'¹²¹.

Grande amoureuse, Sagan ne perd pas de vue le plaisir que lui procurent à la fois, comme une sorte de cocktail de sa propre vie, les voitures, les casinos et les livres :

Disons-le tout de suite comme Morand, comme Proust, comme Dumas, ce n'est pas un plaisir trouble, ni diffus, ni honteux. C'est un plaisir précis, exultant et presque serein d'aller trop vite [...] Et disons aussi que ce n'est pas, justement, une sorte de gageure avec soi-même dont il s'agit, ni d'un défi imbécile à son propre talent [...] c'est plutôt une sorte de pari allègre entre la chance pure et soi-même¹²².

C'est dans cette même optique d'un plaisir qui jouxte le hasard, à la fois celui des lectures que celui des aléas qui les accompagnent, que je situe mon approche des œuvres littéraires qui composent la présente thèse. Si Sagan parle du « confus espoir de mourir qui traîne toujours dans ledit bonheur de vivre », il y a dans l'amour, autant que dans les livres dont c'est le sujet, une jouissance terrible et paradoxale. Ce vertige qu'elle qualifie de grisant et qui, au temps de la lecture, se traduit par le temps qu'on passe à attendre, à voir les choses advenir, à espérer, à anticiper les dénouements ; à dévorer un livre en souhaitant qu'il ne s'arrête pas trop vite. Peut-être faudrait-il un jour penser aux gestes qui accompagnent la fin de la lecture d'un livre de la même façon qu'aux gestes qui suivent la fin d'une histoire d'amour? Où est la différence entre un livre qu'on garde entre nos mains et une main qu'on a du mal à laisser aller? Entre un livre qui fait pleurer, dont on se rappellera toujours, et le souvenir d'un être qui ne nous quitte jamais tout à fait? Entre un livre qu'on laisse tomber au sol, par dépit, et les vêtements qu'on oublie derrière soi, en refusant d'y voir un morceau de son propre corps?

Attraper le vent ou l'amour comme digression

Les textes qui relatent des expériences de lecture sont nombreux. Qu'ils soient écrits sous la forme d'un portrait d'écrivaine, d'un éloge à un personnage ou du souvenir des premières

¹²¹ Sagan, *Avec mes meilleurs souvenirs*, op. cit., p. 91

¹²² *Ibid.*, p. 94-95

lectures, de cette arrivée aux portes de la littérature, il y a une constante : celle d'un sentiment très fort que provoquent les mots d'un autre. Il importe peu que la littérature soit un coup de foudre ou un apprentissage ardu : l'événement a lieu. Ravissement, étonnement, impression d'être compris ou d'être éveillé à sa propre étrangeté, la littérature donne à penser une élection. On ne sait pas toujours à quoi tient l'amour d'un texte, mais parfois, l'évidence est telle qu'il agit comme une passerelle, un pont, une main tendue.

Dans *Titus n'aimait pas Bérénice* (2015), Nathalie Azoulai se penche en ces termes sur l'œuvre de Racine. Son roman n'est pas l'histoire d'un amour perdu qu'elle cherche à démystifier, mais le récit d'un écrire-l'amour. De ce qui, grâce à Racine, la narratrice « en arrive à se passer de confidents¹²³ » : « Et puis, un jour, au milieu d'une autre confession que la sienne ou en réponse à la sienne, elle entend [...] C'est singulier et c'est choral, cette voix en appelle une autre qui en appelle une autre, à l'infini¹²⁴. » Dans une série de déclinaisons, Azoulai montre que « vouloir comprendre ce qu'on appelle l'amour, c'est vouloir attraper le vent¹²⁵. » Ce qui lui importe avec Racine, c'est de saisir « comment un homme *comme lui* a pu écrire une histoire *comme ça* ». S'il y a une identification de la part de la narratrice, ce n'est donc pas au caractère des personnages, ni aux actions ou décisions qui font d'elles des reines à jamais tristes et brisées. Même si elle admet se sentir chez elle chez Racine, « elle a beau dire et redire les vers de toutes ces héroïnes malheureuses, elle ne s'en fait pas de vraies sœurs¹²⁶. » La familiarité réside donc ailleurs. Dans un langage tellement harmonieux, symétrique, fluide et souple qu'il passe carrément au-dessus du sexe et des genres des personnages. « C'est un chœur si puissant qu'il aspire même les vers des personnages masculins [...] qui lui semblent toujours dits par et pour une femme¹²⁷. »

Est-ce un hasard si, à quatorze ans, alors qu'il est envoyé loin de son premier maître, Racine s'éprend du chant IV de l'*Énéide*? Ce chant où Didon se consume d'amour pour Énée? « Pour se

¹²³ Nathalie Azoulai, *Titus n'aimait pas Bérénice*, Paris, POL, 2015, p. 14

¹²⁴ *Ibid.*, p. 12

¹²⁵ *Ibid.*, p. 313

¹²⁶ *Ibid.*, p. 14

¹²⁷ *Ibid.*, p. 15

consoler, Jean s'immerge dans Virgile comme jamais [...] La proscription tend un voile entre le texte et lui, mais jour après jour ses yeux s'habituent à lire à travers¹²⁸. » Lire à travers pour apprendre, justement, à voir et à écrire autrement. À ne pas rester à l'extérieur du monde ni à la place qui lui est assignée « par défaut » :

À force, il dompte le courant, atteint le lit du texte. Il y trouve un battement, une pulsation, celle d'un chagrin, d'une impossible consolation. Jean a le sentiment d'entrer dans un pays où les guerres, les batailles, la construction des ports ne sont rien à côté d'une femme qui pleure. Et soudain cette tristesse lui paraît aussi fondamentale que la naissance ou la mort¹²⁹.

Tel que l'écrivit Azoulai, la puissance de Racine tient à une structure capable de libérer la parole de sa source et de son injuste partage entre la cruauté des hommes et la déréliction des femmes. D'autres avec elle ont dit qu'il s'agissait d'une question d'équilibre entre la mesure des mots et leur sonorité puisque « à défaut de chiffrer la beauté, on peut chiffrer la musique¹³⁰. » Et que cette musique, dans le flot qui rappelle à la fois le naturel des larmes et la circulation du sang, contient tout. Dit tout. Mais, c'est en regard de cette perfection que la narratrice reste vigilante. Là où elle-même se sent libre de déclamer, de glisser « des hémistiches dans ses textos, des noms de lieux pompeux pour ses rendez-vous », elle se méfie de ceux qui poursuivent, plus longtemps, et surtout mieux qu'elle, les tirades de Racine. Elle dit « renifle[r] l'excès de théâtre, la pose érudite, la vanité de qui veut passer pour être épris d'absolu quand il est juste capable d'en apprendre par cœur le code¹³¹. »

Chez Azoulai, l'expérience de la tragédie des amours et du langage ne jouit pas de l'aura lisse et sacrée que lui réservera Dorothy Bussy dans son roman *Olivia* (que j'analyserai au cinquième chapitre). Lire Racine – et parler, écrire à travers lui – devient l'occasion, chez Azoulai, de « poser des pièges » ; de démanteler le chagrin que vit la narratrice et de jouer avec sa propre mémoire. La narratrice avoue qu'elle cite mal les vers de Racine, qu'elle les agglutine à des citations populaires. Ces mots qu'elle décontextualise et dont elle change l'ordre, est-ce *Andromaque*, *Phèdre*, *Bérénice* ou Orson Welles à propos de Rita Hayworth? Peu importe : « Au fil

¹²⁸*Ibid.*, p. 45

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*, p. 49

¹³¹ *Ibid.*, p. 15

des jours, elle rassemble les bribes de la langue dans laquelle elle veut parler son chagrin, une langue parlée par d'autres avant elle et à laquelle elle veut joindre sa voix¹³². »

Là où, en Racine, Rimbaud a vu *le pur, le fort, le grand*, Azoulay fait sortir la malléabilité même des mots et des histoires. Leur propension à tomber en morceaux et à créer ce qu'elle nomme un « babil de convalescence ». Le roman commence d'ailleurs par une mise en garde de la part des amis qui, en véritable police des obsessions, cherchent à calmer ses ardeurs. Ils l'enjoignent à se tenir loin... la préviennent qu'elle s'y « cassera les dents » : « Tes pauvres petites mains n'empoigneront jamais ce marbre. Racine ne t'appartient pas. Racine, c'est la France. » Ici, dans la bouche des amis, l'amour devient à Racine ce que le monopole de la réussite est aux hommes. Et c'est ce que la narratrice dénonce. Ce qu'elle cherche d'abord à comprendre, puis, ultimement, à détruire :

C'est un défi plein de dépit. C'est un pari. Si elle comprend comment ce bourgeois de province a pu écrire des vers aussi poignants sur l'amour des femmes, alors elle comprendra pourquoi Titus l'a quittée. C'est absurde, illogique, mais elle devine en Racine l'endroit où le masculin s'approche au plus près du féminin, rocher de Gibraltar entre les sexes¹³³.

Mais cela, elle ne l'avoue pas à son entourage : « Officiellement, elle veut quitter son temps, son époque, construire un objet alternatif à son chagrin, sculpter une forme à travers son rideau de larmes¹³⁴. » C'est donc aux amis que la narratrice tourne le dos, et avec Racine qu'elle croise le fer.

En fait, non. Ce n'est pas tant avec Racine qu'avec celui qu'elle appelle « Jean ». Puisque *Titus n'aimait pas Bérénice* est l'histoire fantasmée d'un jeune qui, de l'abbaye au collège puis à la cour du roi, apprend à lire, à écrire et à traduire. Un homme qui cherche à imposer sa vision : à devenir Racine. C'est sur cet apprentissage précis que se penche Azoulay ; à savoir comment les découvertes et les déceptions forgent la langue sans faille de l'amour racinien. La manière dont Jean est lentement devenu Racine. À force de réflexions et de dialogues imaginaires avec les œuvres qu'il étudiait, mais surtout, à force de travailler auprès de ses maîtres et de ses camarades :

¹³² *Ibid.*, p. 16

¹³³ *Ibid.*, p. 18

¹³⁴ *Ibid.*

Il note tout. Il aime sentir le respect absolu que les règles éveillent en lui. Les règles séparent, ordonnent et nomment. La voix du maître est si douce, si bienveillante. La grammaire coule sur lui comme un serment d'affection¹³⁵.

Ce qu'écrivait Azoulay, et ce vers quoi ouvre son texte, est l'espace de liberté qui se crée quand les règles et l'obéissance ne sont plus vécues comme des contraintes. Quand la règle est tellement acquise que sa déviation paraît naturelle. Inévitable. À la croisée des paysages qu'il contemple et de ceux qu'il s'imaginait en train de peindre, « Jean songe que la plupart des choses qui ont du sens s'affirment et se lient de cette façon. À côté et ensemble¹³⁶. » Il parle du rouge et du vert. De ce qui est gras et luisant comme le sang qui verse du côté de la terre :

Il aimerait parler avec la même densité, poser ses mots comme on pose ses couleurs, avant tout mélange. Car les mots sont pareils à la terre, ils sèchent quand ils sont trop remués, perdent en sens et en force, ont besoin de toujours plus de mots entre eux pour signifier¹³⁷.

On pourrait dire que la narratrice fabule ou qu'elle fait feu de tout bois. Qu'elle manie les blancs de l'histoire officielle en étirant Racine ; faisant de lui un miroir et son envers, un mentor et un complice, un correspondant idéal parce qu'imaginaire. On pourrait même dire qu'elle se sert de lui. « Frère dans la douleur », au début, il devient *cornucopia* sous sa plume. Le faisant rougir devant la figure tutélaire qui lui apprend les nuances, « l'enthousiasme et la discipline », elle décortique ses lectures, comme lui la syntaxe, et « le sentiment que son propre corps devient corps de verre, sans opacité, sans secrets¹³⁸. » Mais Racine est un liant entre la solitude amoureuse de la narratrice, l'écriture et la fuite. Il devient le tremplin à son ascension à elle.

S'il y a bien un élément que me fait remarquer la résurgence du tragique, et notamment de la tragédie classique de Racine dans la littérature contemporaine, c'est le filet que devient la digression pour le discours amoureux. La digression à la fois comme ce qui permet d'attraper le discours amoureux et ce qui en absorbe l'impact. Si Barthes introduit ses *Fragments* par le constat que le discours de l'amoureux « n'existe jamais que par bouffées de langage, qui lui viennent au

¹³⁵ *Ibid.*, p. 22-23

¹³⁶ *Ibid.*, p. 25

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*, p. 29

gré des circonstances infimes, aléatoires¹³⁹ », que Nicole Lapierre avance que « la circulation non contrôlée de ceux qui ont passé les bornes attire l'attention sur un lieu vertigineux, un creux, un interstice entre le déjà plus et le pas encore, une zone d'indétermination et de mutation¹⁴⁰ », je pense au philosophe Peter Sloterdijk qui intitule « Digression » des chapitres entiers (et féconds) de sa trilogie *Bulles* (1998, 1999, 2004). Une trilogie qui pose, dès son premier tome, la question formelle des histoires d'amour : « les histoires d'amour sont des histoires de forme, chaque solidarisation étant une constitution de sphère, c'est-à-dire une création d'espace intérieur¹⁴¹. » Bien que je revienne à cette idée d'un espace intérieur au dernier chapitre de la présente thèse, j'entends ici, comme en écho aux mots de Sloterdijk, ceux que Ross Chambers écrivait, dans son essai *Loiterature* (1999), sur *the ability to digress*.

Chambers présente *Loiterature* comme un livre de préfaces: “each of which scarcely gets started on an approach to the topic of loiterature before another starts again from a different angle¹⁴².” En tant que livre, il explique qu'il ne peut pas se terminer puisqu'il est imbriqué dans un processus de continuités, *of getting going*. C'est d'ailleurs dans une note aux lecteurs, en retrait du texte principal, que son propos retient mon attention :

Relations between different chapters tend to be oblique, glancing, and digressive; and the relatively loose organization of the whole leaves plenty of room for the reader to inhabit the volume a bit like a hermit crab in the shell I provide, filling in gaps and making connections wherever that seems desirable.

La raison pour laquelle Chambers s'intéresse à la *loiterature* tient au penchant d'une certaine littérature à faire place au trivial. À brouiller les catégories de genre, certes, mais aussi les frontières entre le plaisir et l'intention. “It offers the pleasure of errancy”, écrit Chambers, “loiterature distracts attention from what it's up to, and in that it's a bit like the street conjurer whose patter diverts us from what's really going on. But then, maybe nothing much is going on after all.” Mais le plaisir et la jouissance dont il est question chez Chambers diffèrent juste assez de ce qu'en a écrit Barthes dans *Le plaisir du texte*. Le plaisir ne vient pas du texte à proprement parler, chez Chambers, ni de l'excitabilité du lecteur, mais des digressions qui font de la lecture un ensemble de variations, de détours et de

¹³⁹ Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 7

¹⁴⁰ Nicole Lapierre, *Pensons ailleurs*, p. 19

¹⁴¹ Peter Sloterdijk, *Bulles. Sphères 1*, 1998, p. 14

¹⁴² Ross Chambers, *Loiterature*, University of Nebraska, 1999, 311 pages

shifts par lesquels s'atteint, écrit-il, *a sort of euphoria*. La digression n'est pourtant pas limitée au plaisir d'errer ni de perdre du temps. Elle peut servir d'alibi au sens où, selon Chambers, elle instaure un acte critique: "*Any digression enacts (although it may not intend) a criticism because, once one has digressed, the position from which one departed becomes available to a more dispassionate or ironic analysis*¹⁴³".

Il faut également spécifier que Chambers s'appuie sur des textes littéraires pour étayer sa pensée. Dans le but d'expliquer la manière dont la "*digression escalates, the dilatory dilates – but never to the point where it loses all contacts with order, linearity, cohesion, and system*¹⁴⁴", il réfère à une description de Jacques Rêda (reconnu pour son écriture du déplacement) sur le plaisir de conduire une motocyclette. Je ne reprendrai pas entre ces pages le passage que Chambers cite dans son entièreté, mais je retiens tout de même ce qui concerne les rétroviseurs comme troisième œil : "*from perpetually adjusting and readjusting the pieces, one can ultimately achieve a second vision, as it were, that compensates for our inadequacies and makes us almost all-seeing*¹⁴⁵".

Rappelant cette tendance qui unit les auteures de mon corpus à tenir simultanément deux directions, deux niveaux – la posture de celle qui lit et de celle qui écrit – de manière à préserver à la fois les angles morts, les détours et les impasses par lesquels s'appréhende la langue amoureuse, j'énonce, à la suite de Chambers, que rien n'affecte plus l'attention que l'arrivée soudaine du désir. Que la pensée, à l'instar de l'écriture, doit consentir à la distraction pour ne pas se refermer sur elle-même. Poursuivant le fil de la digression, il faut mentionner comment, malgré ses méditations qui empruntent au flâneur de Baudelaire son attention du détail, Chambers se trouve distrait par une violoniste qui joue de son instrument derrière lui. Assis dans un café, occupé à penser, il observe la jeune fille profiter de l'achalandage des passants pour recueillir de l'argent. Puis, quitter soudainement. Entre la présence de la violoniste et sa soudaine disparition, Chambers admet se rappeler que l'année précédente, au coin opposé d'où la jeune femme se tenait, se trouvait plutôt un chanteur. Et c'est précisément par ce déplacement dont seul le temps est responsable que Chambers trouve un lieu pour penser : pour accorder "*the shifting sights of the street and the restless movement of his mind*".

¹⁴³ *Ibid.*, p. 15

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 14

¹⁴⁵ *Ibid.*

Rappelant la forme en Y de l'intersection où est placé le café, Chambers émet un constat des plus intéressants : “*The three-way crossing isn't only a site of the trivial, it's also a figure for distractedness and digression.*”¹⁴⁶ De là, il avance que le type idéal d'intersection ne serait pas celui en forme de T, mais bien celui en forme de Y. Il explique que contrairement au X qui implique quatre directions, un centre et qui organise surtout “*the encounter of two linearities*” :

*A Y-shaped crossing is, by contrast, a decentering figure because it doesn't permit linear progression in any direction; it's all swerves. It offers a choice – an occasion for hesitancy and quandariness – but a choice within an imperative, the imperative to digress, the option being only whether to digress to the right or to the left.*¹⁴⁷

Dans l'attention qu'il porte non seulement aux textes, mais aux détails des mots, je garde en tête la question que pose Ross Chambers au terme de ses propres digressions théoriques: “*If the pleasurable has critical potential, may not one of the functions of the critical be to produce pleasure?*” Une question qui se répond à elle-même, mais qui m'amène à en poser une autre: Se pourrait-il que l'image même de la constellation soit l'expression métaphorique de ce plaisir à lier l'amour et la littérature dans ce qu'ils ont, tous les deux, de multiple, de potentiellement digressif? Se pourrait-il même que ce soit ce plaisir qui permette de penser au désir que contiennent, ravivent ou créent, de toutes pièces, certains lieux?

Au-devant du désir

Dans *Les Lieux* (1977), Marguerite Duras dément l'idée que pour faire du cinéma, il faudrait partir d'une histoire :

Ce n'est pas vrai. Pour *Nathalie Granger*, je suis complètement partie de la maison. Vraiment, tout à fait. J'avais la maison dans la tête, constamment, constamment, et puis ensuite une histoire est venue s'y loger, voyez, mais la maison, c'était déjà du cinéma¹⁴⁸.

Duras avance que sans même qu'elle soit vide, la maison tient lieu pour l'écrivaine d'espace solitaire où peut commencer l'écriture puisque, comme elle, la solitude ne se trouve pas : elle se fait. À l'instar de la curiosité que suscitent les débuts amoureux, Duras écrit que, de la solitude

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 10

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Marguerite Duras, *Les Lieux*, p. 196

comme de l'écriture, on cherche constamment à savoir : « Comment est-ce que ça s'est passé ? Comment peut-on le dire¹⁴⁹? »

Or, bien que le thème de la venue à l'écriture soit une entrée privilégiée sur la littérature, on observe dans l'œuvre de Duras une obsession pour ce qui, dans sa force même de commencement, a le pouvoir d'emprisonner. C'est-à-dire capter, comme on le ferait avec une caméra, pour montrer « que quelque chose d'identique à ce que la photo montre existe, ou a existé, réellement ¹⁵⁰. » Par le travail d'écriture qu'elle accorde à celui du montage cinématographique, Duras empêche néanmoins qu'on puisse dire avec certitude « voilà ce qui s'est passé ». Puisque chaque morceau de son œuvre traduit la recherche incessante d'un angle inédit, d'une lumière à la fois aveuglante et sans reflet, elle assigne aux lieux une fixité qui, comme une tache aveugle, les fait apparaître sans début et sans fin. Les murs de la maison et les marges du papier ne servant peut-être au final qu'à rendre compte de tout ce qui, dans l'amour, s'en échappe.

En réponse à une critique difficile de son film *Éloge de l'amour* (2001) qui pointait à Jean-Luc Godard qu'un film doit bien avoir un début, un milieu et une fin, le réalisateur aurait déclaré que oui, bien sûr, il faudrait tout cela mais pas forcément dans cet ordre. Son film commence cependant en noir et blanc, « du vrai noir et blanc comme on n'en fait plus¹⁵¹ », reprenant au passé et à l'amour ce « quelque chose » de grand et de funèbre que ravive en soi la forme même de l'éloge. De ce que le présent s'efforce de sauver ou de préserver du passé en l'élevant ou en posant sur lui une couronne de fleurs. Bien que l'éloge ne soit pas toujours post mortem, il reste souvent qu'une certaine pudeur empêche le sujet de cet éloge de supporter – dans le présent – toute la grandiloquence d'un discours dont la rhétorique est avant tout amoureuse. Comment donc arriver à faire l'éloge de l'amour? De cette *chose* qui, à en croire à la fois les romantiques et les désespérés, ne devrait ou ne pourrait pas mourir ? Chose à laquelle est donné le nom d'amour et dont Marguerite Duras écrit qu'il « ne peut être connu, vu, que de loin, du dehors [puisque]

¹⁴⁹ Marguerite Duras, *Écrire*, incipit

¹⁵⁰ Susan Sontag, *Sur la photographie*, p. 18

¹⁵¹ P. Lafosse, « “Éloge de l'amour” selon J.-Luc Godard », *Le Monde diplomatique*, 1^{er} mai 2000

dès qu'il commence, il perd la faculté de se dire, il s'obscurcit et se ferme sur lui-même¹⁵². » Cette même chose sur laquelle la narratrice des *Cascadeurs de l'amour n'ont pas droit au doublage* s'interrogera, ne sachant pas si on écrit « pour épuiser cet amour ou le faire durer, pour le rendre à la vie ou le momifier. » (C, 69) C'est un questionnement parallèle que poursuit Edgar, le personnage principal du film de Jean-Luc Godard.

Edgar veut réaliser un projet sur l'amour, mais ignore vers quel médium se tourner. Le roman ? L'opéra ? Le cinéma ? Le théâtre ? Une indécision qui témoigne de la foi qu'on accorde aux commencements : comme si la forme initiale de l'amour était garante de son ascension au palmarès des histoires inoubliables. Ainsi, l'homme s'adresse à plusieurs femmes, des actrices, à qui il expose sa vision : « Ça raconte quelque chose de l'histoire des trois âges : il y a des jeunes, des adultes et des vieux. Et ce quelque chose, dit-il, c'est un des moments, un des quatre moments de l'amour. »

Suivant à sa manière le fil de l'enquête policière, Godard divise la temporalité du film selon quatre temps emblématiques. D'abord la rencontre et la passion physique, puis la séparation et les retrouvailles. Réitérant l'idée ancienne selon laquelle « la mémoire, ce sont les lieux et les monuments », le critique Philippe Lafosse fait remarquer qu'*Éloge de l'amour* est au-delà de toutes considérations romantiques un éloge du temps : « un film sur la place de chacun dans le temps ». L'alliage de la petite et de la grande histoire étant caractéristique des histoires d'amour, ce que l'œuvre de Godard met d'emblée sous les projecteurs, à travers la quête d'Edgar, c'est que « du côté de toutes les histoires, il y a le cinéma, autre lieu de la mémoire : lieu du temps, de la fidélité et du désir¹⁵³. » Dans l'écho même de leurs noms et dans le temps que fixe le cinéma, l'art tend à s'inscrire comme finalité : celle d'excéder la chronologie tant attendue voire espérée de l'amour (un début improbable, un milieu tumultueux et une fin heureuse) en recréant plutôt une trajectoire syncopée qui donnerait, comme aux amoureux, l'étrange impression d'échapper au temps.

¹⁵² Marguerite Duras, *Le dernier des métiers*, p. 257

¹⁵³ P. Lafosse, *op. cit.*

Qu'il soit question de démêler le temps et les lieux des histoires qui les habitent, il s'avère chaque fois difficile chez Godard comme chez Duras d'oublier, au fil de la projection ou de la lecture de leurs œuvres, qu'il s'agit pour eux de faire (au sens de fabriquer) du cinéma et de la littérature. L'entretien médiatique devient d'ailleurs, sous le prétexte d'une conversation, un lieu de parole privilégié pour prolonger ce travail précieux de réflexion et de visualisation artistiques¹⁵⁴. En ce sens, il est bon de rappeler qu'au cours d'une rencontre entre l'écrivaine et le cinéaste¹⁵⁵, celui-ci osa déclarer qu'il était le seul à mettre autant de livres dans ses films. Ce à quoi Duras réplique (prenant soin de balayer du revers de la main le potentiel de Godard à devenir lui-même écrivain) que pour sa part, tous ses films sont des livres.

Alors que Duras prétend qu'elle peut écrire un film « dans le bonheur de ne pas le tourner après », elle en vient, à un moment avancé de sa carrière, à discuter du cinéma en évoquant le « rapport de meurtre » qu'elle noue avec lui :

J'en suis à envisager une image passe-partout, indéfiniment superposable à une série de textes, image qui n'aurait en soi aucun sens, qui ne serait ni belle ni laide, qui ne prendrait son sens que du texte qui passe sur elle¹⁵⁶.

Tandis que Godard fait dire à son personnage principal que si « les choses prennent du sens quand elles finissent : c'est parce que c'est là que l'histoire commence », Duras renonce catégoriquement à chercher et encore moins à établir une causalité aux événements qui viennent se loger dans l'écriture. L'amour se signe chez elle par un rapport de coïncidence : non pas au sens explicite de hasard, mais bien de ce qui, du temps et des choses, coïncide tellement bien qu'il signe un autre commencement. Ainsi, dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, c'est l'entrée en scène d'une parfaite inconnue qui provoque simultanément, par sa simple arrivée au Casino de T. Beach, la perte de tous les repères de Lol V. Stein.

¹⁵⁴Voir *Le Dernier des métiers* paru au Seuil en 2016 qui présente « un nouvel éventail d'entretiens (écrits, télévisés ou radiodiffusés) avec toutes sortes d'interlocuteurs » et grâce auxquels est mis en valeur ce travail de Duras qui passe avant tout par la parole.

¹⁵⁵ J.-L. Godard et Marguerite Duras, *Dialogues*, Paris, Post-éditions, 2014, 158 p.

¹⁵⁶ Marguerite Duras, *Les Yeux Verts*, « La solitude », p. 696-697

L'effet Stretter

Dans une entrevue qu'elle accorde en 1983 à Gilles Costaz à propos de la mise en scène de la pièce *Savannah Bay* (paru un an plus tôt que *Le Ravissement de Lol V. Stein*), Marguerite Duras explique que son rôle de metteuse en scène ne consiste jamais à faire la police pour savoir si, oui ou non, Madeleine Renaud (l'actrice principale de *Savannah Bay*) est la mère de l'autre femme. Affirmant que *Savannah Bay* est une pièce sans personnage, Duras confine sa présence à une fonction bien particulière : « Mon rôle ici est de rendre compte de ce qu'est un amour¹⁵⁷. » Il va sans dire que cette (fausse) limitation que s'octroie Duras en tant que metteuse en scène de sa propre pièce rejoint à la fois le moteur et l'essence de sa pratique littéraire. Si elle rêve d'une *image qui ne prendrait son sens que du texte qui passe sur elle*, Duras confie à Costaz qu'« [i]l n'y a sans doute rien de plus difficile que de décrire un amour. » Elle explique que l'amour étant « la monnaie courante de toutes les œuvres, culturelles, musicales, picturales, romanesques, philosophales et tout », « [i]l n'y a rien de moins cernable, c'est la banalité inépuisable, inépuisée¹⁵⁸. » Inépuisable et inépuisée, pour ne pas dire sans limite et sans fond puisqu'impossible à cerner, la banalité serait garante, à travers l'expérience conjugulée de l'écriture et de l'amour, d'une possibilité de s'extraire du banal ; d'atteindre ce point mort qui fait, dans l'amour comme dans la vie, « sa plus grande banalité ».

Chez Marguerite Duras comme chez Christine Angot (quand celle-ci évoque l'image du puits pour dire que l'écriture n'est pas dans la matière du seau qui en remonte, mais dans le geste répété du seau qui est lancé au fond du puits, en train d'y descendre et qui remonte pour pouvoir à nouveau y plonger), l'impossibilité de tout apprendre, de tout connaître par l'écriture s'arrime néanmoins à la nécessité de ne pas arrêter de chercher. « Exit » (*S*, 25), écrit Angot, pendant que Duras répète que non, de l'écrit, de la littérature, elle ne s'en sort pas : « c'est une véritable histoire d'amour¹⁵⁹. »

¹⁵⁷ Marguerite Duras, *Le dernier des métiers*, *op. cit.*, p. 257

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ Marguerite Duras, *Les Lieux*, *op. cit.*, p. 220

L'œuvre de Duras avance ainsi à contre-courant, faisant croire en l'existence d'une ligne pointillée entre l'amour et la littérature. C'est-à-dire à un trajet qui ferait autant place à l'évidence, qu'à l'absence, au temps d'attente, à la suspension, à l'oubli et à cette fulgurance propre à l'apparition ou à la disparition de l'amour. Par tout ce qu'elle laisse en blanc, qu'elle répète, qu'elle tronque, qu'elle fusionne ou qu'elle sépare à jamais, l'écriture de Duras donne lieu à de nombreuses métaphores notamment celle de la mer. Or, il me semble que l'idée de penser à son écriture comme au cycle intermittent de la marée (dans le mouvement maritime de ce qui va et vient, et qui subit la force d'une attraction plutôt que la violence d'un océan impossible à contenir) permet de repenser l'ordre chronologique de l'histoire d'amour.

En fait, si l'écriture de Duras reprend à la mer sa beauté et son danger, c'est sa propre maîtrise de l'écriture (par ce qu'elle tord et brise de la syntaxe, notamment) qui la fait s'arrêter, implacable, au milieu des vagues. Et quand elle s'arrête, ce n'est pas pour contempler ou rejouer, comme chez Camille Laurens, la scène d'Orphée. Il s'agit presque toujours pour Duras de s'arrêter là où il n'est plus simplement question de se retourner trop tôt ou trop tard, mais plutôt, d'être là : à l'endroit précis et fragile du ravissement. À cet endroit qui donnerait l'impression d'avoir échappé au temps, d'être à la fois possédée et oubliée de lui. Là où « pêle-mêle tout ça ne va faire qu'un¹⁶⁰ ».

« Il est inaugural... *Lol V. Stein* : on rentre quelque part, dans une littérature que je n'avais jamais abordée, qui m'est à la fois nécessaire et inconnue¹⁶¹. » Duras ne manque pas de mots pour parler de Lola Valérie Stein, « sa petite folle », alors que tout du roman repose sur l'omission, le doute, la supposition et l'ellipse. En effet, si le mot « ravissement » ne se trouve nulle part ailleurs que dans le titre :

le corps du texte ne laisse pas de le faire entendre comme un vocable incertain, sans doute en excès de ce qu'il désigne, c'est-à-dire un état qui, à proprement parler, ne se satisfait d'aucune définition puisqu'il conjugue ce qu'il exclut¹⁶².

Même sur l'idée de montrer *Lol V. Stein* au cinéma, Duras dira :

¹⁶⁰ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, coll. « La Pléiade », tome 2, p. 345

¹⁶¹ *Dits à la télévision* (octobre 1992), cité par B. Alazet, « Notice », *Ibid.*, p. 1686

¹⁶² « Notice », *Ibid.*, p. 1685

Évidemment je peux montrer Lol V. Stein au cinéma, mais je ne peux que la montrer cachée [...] je la vois pleine de fards, de bijoux, croulante comme ça, sous les fards, les bijoux [...] Je ne peux pas faire croire que je la vois, donc je ne ferai pas de film, je le ferai avec des loques, des restes de Lol V. Stein¹⁶³.

La logique de l'oxymore que poursuit Duras quand elle parle du *Ravissement*, et qui est également à l'œuvre dans le roman, traduit la visée exacte d'une lecture amoureuse : c'est-à-dire que, poussé à un tel extrême, le dédoublement permet de tout montrer, de tout garder et surtout, de « lire le roman dans les deux sens » : « Lol V. Stein est en effet ici, selon le jeu ambigu de la syntaxe, sujet et objet du ravissement¹⁶⁴ ».

Cela dit, la « cause » du ravissement qui a lieu pour Lol V. Stein, au bal du Casino de T. Beach, c'est évidemment l'apparition, au seuil de la porte, d'Anne-Marie Stretter. Décrite par sa « grâce abandonnée, ployante d'oiseau mort¹⁶⁵ », Stretter incarne, dans le roman de Duras, la suspension même du temps. Son arrivée se traduisant d'ailleurs par l'arrêt graduel de tout ce qui fait d'un bal un bal : « L'orchestre cessa de jouer. Une danse se terminait. La piste s'était vidée lentement. Elle fut vide. » Comme un glas en quatre temps, l'arrivée de Stretter inaugure le rituel par lequel disparaîtra peu à peu Lol V. Stein. Si on peut imaginer, au grand écran, qu'une telle suspension du temps s'exprimerait par différents procédés de ralentissement de l'image, du silence, de la musique en sourdine, de l'accentuation des battements de cœur ou de l'usage du gros plan sur les yeux de Lol V. Stein qui regarde Michael Richardson en train de voir Anne-Marie Stretter, il s'avère qu'en littérature, l'ultime suspension temporelle se traduit dans le temps concret de la lecture.

Suivant ainsi cette logique, je ne saurais affirmer que l'entrée en scène de Stretter dans *Le Ravissement* est à couper le souffle sans dire également qu'elle donne son souffle au texte. Duras a mentionné à ce propos que la femme détenait, par sa seule présence, un « pouvoir de mort, de prodiguer la mort, de la provoquer¹⁶⁶ », faisant d'emblée d'Anne-Marie Stretter sa raison d'écrire :

¹⁶³ Marguerite Duras, *Les lieux*, *op. cit.*, p. 100-101

¹⁶⁴ « Noticé », *op. cit.*, p. 1686

¹⁶⁵ M. Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *op. cit.*, p. 290

¹⁶⁶ M. Duras, *Les Lieux*, *op. cit.*, p. 217

« Je crois que morte elle restera toujours là, très présente.¹⁶⁷ » Faisant ainsi de l'une sa raison d'écrire, et de l'autre, « la plus belle phrase de sa vie¹⁶⁸ », Duras scelle le destin des deux femmes par la littérature.

L'autre question que soulève Duras à travers l'apparition de Stretter est celle de l'effacement impossible, dans l'écriture comme dans l'amour, de cette rupture que provoque une femme pour une autre femme : « C'est comme au sortir d'un amour : on ne peut pas entrer comme ça dans un autre amour, ce n'est pas possible¹⁶⁹. » Rendre compte de cette coïncidence dans l'écriture impliquerait dès lors de dégager comment la souveraineté de l'amour parvient à se circonscrire grâce à ce qui, de la femme comme du temps, demeure suspendu à l'écriture. Accessible seulement du bout des doigts... comme une main qui n'a nul besoin des yeux pour savoir que, sous la caresse, il s'agit de soie ou de velours.

L'image qui définit l'apparition de Stretter est d'ailleurs celle de sa « robe noire à double fourreau de tulle également noir, très décolletée¹⁷⁰. » La même robe qu'enlèvera lentement Michael Richardson dans l'imaginaire de *Lol V. Stein*, et qui lui donnera, à elle, la matière, la forme, le rythme et le mouvement de sa propre exclusion :

Il n'est pas pensable pour Lol qu'elle soit absente de l'endroit où ce geste a eu lieu. Ce geste n'aurait pas eu lieu sans elle : elle est avec lui chair à chair, forme à forme, les yeux scellés à son cadavre. Elle est née pour le voir. D'autres sont nés pour mourir. Ce geste sans elle pour le voir, il meurt de soif, il s'effrite, il tombe, Lol est en cendres [...] Cet arrachement très ralenti de la robe de Anne-Marie Stretter, cet anéantissement de velours de sa propre personne, Lol n'a jamais réussi à le mener à son terme¹⁷¹.

Ce dont témoigne le texte, c'est qu'il y a dans la grâce de cette femme sans âge, sans origine et à la beauté indéfinie une façon pour l'écriture d'accéder à un pouvoir qui ne date pas et qui, comme la robe noire, jouit d'une élégance hors temps. « La voie mystérieuse » par laquelle arrive Anne-Marie Stretter ne cherche d'ailleurs jamais à être élucidée. Reprenant à la grâce cette faculté

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ Voir Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, « Le bloc noir », p. 34

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 226

¹⁷⁰ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *op. cit.*, p. 290

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 309

un peu flottante d'exister, la femme fait miroiter chez Duras l'impossibilité de connaître quoi que ce soit d'autre que ce qu'elle est en mesure de montrer dans l'immédiat de son apparition. Une impossibilité qui accable Jacques Hold, le narrateur, qui affirme que « c'est impossible de savoir quand, par conséquent, commence mon histoire de Lol V. Stein¹⁷² » comme si les deux femmes étaient intrinsèquement, et à jamais liées, par l'écriture. Cependant, il ne s'agit pas de renforcer pour l'énième fois le caractère intouchable et sacré de l'amour dont Anne-Marie Stretter incarnerait « le pouvoir secret¹⁷³ ». Ce que montre Duras, c'est qu'il y a précisément dans l'expérience amoureuse (dans les sens qu'elle éveille, dans les douleurs qu'elle ranime, dans les lieux qu'elle fait naître et dans le temps qu'elle défait), un tremplin tragique vers l'égalité : de ce rapport égalitaire qui, entre les humains, s'envisage et s'annule « dans son passage à la mort et dans son silence¹⁷⁴. » Dans la littérature et le cinéma de Duras, on reconnaît sans ambages, et de manière consensuelle, un travail axé sur la distance et les silences. Malgré qu'elle ait fait de ceux-ci le *modus operandi* de toute une œuvre, il faut pourtant attendre le tournage de *La Femme du Gange* (1974) pour que Duras déclare que l'image est « au centuple l'espace du livre¹⁷⁵. »

Or, dans ce rapport exponentiel entre l'image et les mots, le territoire de la littérature n'est pas restreint ou minimisé par celle qui écrit. Au contraire, si Duras dit écrire et filmer « au même endroit » (à partir de ce point singulier qu'elle appelle « l'endroit de la passion. Là où on est sourd et aveugle¹⁷⁶ »), elle offre à penser une altérité spécifique et immense que porte en soi l'acte de lire et d'écrire. Ce « quelque chose » de l'amour qui revient sous la forme d'une ritournelle dans le film *Éloge de l'amour* de Godard et qui, chez elle, ainsi que les auteures du corpus à l'étude, s'articule autour d'une femme multiple et composite dont la présence (ou le souvenir) soude (ou déchire) la trame de l'amour. Une femme souvent venue d'ailleurs mais qui, grâce à la familiarité de sa voix, au magnétisme de ses gestes, n'est jamais complètement étrangère.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ Marguerite Duras, *Les Lieux*, *op. cit.*, p. 217

¹⁷⁴ *Le dernier des métiers*, *op. cit.*, p. 257

¹⁷⁵ Marguerite Duras, *Les Lieux*, *op.cit.*, p. 236

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 238

De la même manière que Duras dit que cela ne nécessite « pas grand chose » pour créer un personnage à partir d'un modèle, « [u]n regard. Un certain regard. Un certain rire aussi, très frais... qu'on ne peut pas empêcher de venir¹⁷⁷ », il y a un retour à ce qui, dans l'amour, comme dans la littérature, a besoin du détail. Ce détail qui ne fait pas seulement que « contenir » l'essence d'un personnage, mais qui permet à celle qui écrit, comme à celle qui lit, de tester les limites du réel et de la fiction. À propos de Lol V. Stein, Duras raconte : « Tandis que je l'écrivais, j'ai eu un moment [...] un moment de peur. J'ai crié. Je pense que quelque chose a été franchi, là [...] C'était une peur... apprise aussi, une peur de perdre un peu la tête...¹⁷⁸ » Si l'on peut être d'accord avec Duras quand elle affirme que les femmes n'écrivent pas du tout au même endroit que les hommes et que « quand les femmes n'écrivent pas dans le lieu du désir, elles n'écrivent pas, elles sont dans le plagiat¹⁷⁹ », il importe de se pencher plus en détails sur la provenance de ces voix, et de ces lieux, qui insufflent et contiennent, en littérature, le rêve inachevé et inachevable de l'amour.

¹⁷⁷ « Au-delà des pages », entretien avec Luce Perrot, cité par J. Vallier, *C'était Marguerite Duras*, t. 2, p. 418, repris par B. Alazet dans « Notice », *Ibid.*, p. 1684

¹⁷⁸ Marguerite Duras, *Les lieux*, *op. cit.*, p. 101-102

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 244

CHAPITRE II

LES LIEUX DE L'AMOUR

*A hotel room is what I say it is.
It is a space I am choosing to practice, a space open to my definitional fever.*
—Wayne Kœstenbaum, *Hotel Theory, Hotel Women*

Contenir. Il y a dans l'injonction passive d'un verbe comme celui-ci le manque et le trop plein qu'on attribue autant à l'état mélancolique et exalté des corps amoureux qu'à la double nature des lieux. Qu'ils soient abandonnés, occupés, vides ou hantés, les lieux continuent d'exister grâce à des parois visibles ou non qui servent à la fois à séparer et à refermer l'espace. Or, entre le poids du temps qui passe sur eux, et celui des choses qui s'y accumulent ou s'y perdent, une cartographie du territoire amoureux se forme.

La philosophe Anne Dufourmantelle explique, dans *En cas d'amour* (2009), que l'espace a une capacité de résonance et que c'est la résonance qui, « au gré de nos empreintes affectives, retracera dans l'espace urbain la cartographie intime de nos attachements¹. » Se perdant au terme d'une histoire, l'intimité appose un sceau sur la ville, les chambres, les parcs, les trains voire les rues où se sera déroulé l'amour comme on le dit de la scène au cinéma : « À partir du chagrin d'amour, ce sont des pans entiers de la ville qui se trouvent proscrits, subitement interdits². » Qu'il s'agisse donc de *contenir* les émotions ou de retracer la genèse d'une histoire à partir de ses restes et de ses fantômes, il y a dans la contenance des lieux une démarche implicite de circonscription. Cela dit, le dépaysement étant aussi essentiel à celle qui, comme le clame l'amant désespéré, voudrait se perdre pour enfin se trouver, on constate comment le contemporain tire aisément vers lui les codes de la tragédie. Que le temps et le lieu continuent – mais parfois au détriment de l'action – de fournir à l'amour les conditions de sa narration.

¹ Anne Dufourmantelle, *En cas d'amour*, p. 175

² *Ibid.*, p. 173

Les lieux

« Pour prendre l'image de la maison, écrit Dufourmantelle, il faut des murs pour constituer un espace contenant [...] et en même temps des points de passage (portes, fenêtres) entre le dedans et le dehors pour y circuler³ ». Reliant ainsi la géographie amoureuse des villes et des différents continents à l'espace intime et traversable de la maison, Dufourmantelle mise sur ce qui, à différents degrés chez Duras et les auteures du corpus à l'étude, ne semble pas avoir besoin d'ordre préalable pour se dire : insinuant que le cinéma et la littérature, comme l'amour, procèdent le plus souvent par effraction. « Est-ce que tout commence toujours par ce désarroi?, demande Dufourmantelle, avant de remarquer que depuis « [c]ette effraction en soi de l'autre. Cette pensée d'un autre qui s'empare de vous. Une émotion prend corps, quelque chose a lieu. » Or, ce quelque chose dont parlait constamment le personnage d'Edgar dans le film de Godard (et qui n'est pas sans rappeler l'indéfinissable je-ne-sais-quoi de l'œuvre d'art) supporte plus qu'il ne rompt avec le mystère de l'amour... Mais pour parler d'amour, faut-il d'abord parler de sa spécificité par rapport aux autres amours ? Et pour qu'il fasse son entrée au palmarès des amours dignes de porter ce nom, importe-t-il d'en déterminer la nature, l'origine exacte ? Ne vaudrait-il pas mieux penser à la suite de Marguerite Duras que « ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai, il n'y avait personne⁴ » ? Considérant, avec Duras, qu'il n'y aurait rien ni personne, où donc ont lieu les histoires d'amour ?

C'est la question que pose la philosophe Valérie Gérard dans le collectif⁵ *Amour toujours ?* auquel ont contribué Camille Laurens et Christine Angot (mais aussi Julia Kristeva, Eva Illouz, Catherine Malabou, Belinda Cannone et Corine Pelluchon pour ne nommer que les femmes). Dès le préambule, le texte de Gérard s'oppose à la vision acosmique de l'amour. L'hypothèse est la suivante : « on ne désire pas tant quelqu'un que vivre une histoire avec quelqu'un, et cette histoire est ancrée dans un contexte, elle est située⁶. » Évoquant la fragilité des relations

³ *Ibid.*, p. 182

⁴ Marguerite Duras, *L'Amant*, p. 1458

⁵ J. Birnbaum (dir.), *Amour toujours ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, 285 p.

⁶ *Ibid.*, p. 82

conditionnées par la distance et les changements, Gérard insiste sur la force de résistance de cette fragilité : c'est-à-dire que dans la relation qui est appelée à varier, à bouger, à se déplacer d'un endroit à un autre, s'acquiert « la consistance d'une histoire qui a ses événements, ses lieux, son sens⁷. » À la question banale du lieu des histoires d'amour – où a lieu l'amour ? – la réponse de la philosophe s'avère ainsi assez simple : « Dans les romans, dans les mythes, dans les chansons, au cinéma. Si bien que l'amour semble inséparable des discours et de la fiction⁸ ». Or, l'approche de Gérard se distingue d'une analyse purement poétique par sa compréhension du pouvoir d'influence que continue d'exercer le récit amoureux en dehors de l'expérience de lecture. En réponse à Barthes qui écrivait que l'amour se suscite par induction, à partir « des autres, du langage des amis » et donc qu'« aucun amour n'est originel⁹ », Gérard s'appuie sur *Les Fausses confidences* de Marivaux pour montrer combien « l'amour est indissociable d'un rejet des valeurs de son milieu et de la promotion d'autres valeurs¹⁰. » Consciente de la nécessité de rejeter une forte tradition qui perpétue l'idée que l'amour soit sans lieu (*atopos* comme l'écrit Platon) et donc étrange, et fou, comme elle le souligne, Gérard écrit que « [l]'histoire d'amour, loin d'être hors du monde, participe à l'institution d'un monde nouveau, elle va avec la valorisation d'un nouveau système social¹¹. »

Plutôt que d'évoquer l'amour dans la forme de sa chute, de sa fatalité (comme on dit « tomber en amour », « brûler d'amour », « mourir d'amour », « se sacrifier par amour », etc.), elle parle de l'exposition inévitable de l'amour à l'adversité : « exils, mutations géographiques et sociales... La relation amoureuse comme toute relation constituant le rapport à soi est ancrée dans une extériorité [...] et donc conditionnée politiquement et socialement¹². » Le rapport à soi dont il est question trouve un aboutissement dans la pensée de Gérard grâce à la notion de choix qui est rarement évoquée à propos de l'amour. Alors qu'on se plaît à penser qu'on ne choisit pas

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 163 cité par V. Gérard dans *Amour toujours ?*, *op. cit.*, p. 84

¹⁰ Valérie Gérard, *op. cit.*, p. 87

¹¹ *Ibid.*, p. 88

¹² *Ibid.*, p. 92

l'amour, qu'il était là, que c'était une question de concordance, de temps, de circonstances ; qu'au pire, il fallait simplement arrêter de l'attendre... la philosophe écrit que :

De manière générale, on peut supposer que désirer quelqu'un, c'est toujours désirer le monde que peut offrir quelqu'un, dans lequel telle histoire, tel genre de vie sont possibles, telles valeurs ont cours. Il y va du choix implicite d'une vie et d'un monde¹³.

Bien que l'idée de déplacer les hiérarchies entre choix et fatalité soit pertinente, c'est l'usage même du mot « implicite » qui m'intéresse. En effet, que le choix d'aimer soit *implicite* du choix d'une vie et d'un monde montre en quoi l'amour est à même de « contenir » ce qui, du réel, finit par lui donner une forme. En effet, considérant qu'est implicite *ce qui est contenu dans une expression* sans que celle-ci en fasse *explicitement* mention, l'amour s'ancre dans la littérature à même cette « expérience du jeu, de la fiction, des histoires, des récits » dont parle Gérard (en se réclamant de Deleuze) : créant d'emblée « un rapport avec la catégorie du possible¹⁴ ». Situait sa pensée de biais par rapport à celle d'Hannah Arendt qui est l'une des premières à critiquer la subjectivité séparée, aliénée, du romantisme, et « à préférer le concept de monde au concept de sujet pour penser l'existence humaine », Gérard attire l'attention sur deux points. D'une part, elle rappelle comment Arendt « pense l'amour, sur le modèle romantique, comme purement subjectif, nécessairement sans monde, sans objet¹⁵ », d'autre part, elle démontre comment Arendt déroge furtivement à sa propre pensée. Elle observe que si Arendt « indique le caractère acosmique et asocial des passions amoureuses, [elle] a aussi souligné à quel point l'exil ou un régime totalitaire peuvent détruire la possibilité de la vie amoureuse¹⁶ ». Gérard s'appuie à ce propos sur un texte¹⁷ qu'a rédigé Arendt sur Karen Blixen, auteure danoise, reconnue principalement pour *La Ferme africaine* (1937) : un roman transposé au grand écran en 1985 par Sydney Pollack, dans lequel « l'amant de la narratrice n'est jamais décrit que dans son lien à l'Afrique¹⁸. »

¹³ *Ibid.*, p. 88

¹⁴ *Ibid.*, p. 96

¹⁵ *Ibid.*, p. 89

¹⁶ *Ibid.*, p. 94

¹⁷ Hannah Arendt, « Isak Dinesen », *Vies politiques*, Paris, Gallimard, 1986

¹⁸ V. Gérard, *op. cit.*, p. 94

Partant du fait que la passion entretenue par la narratrice avec son amant a un côté asocial puisqu'« il s'agissait "d'échapper à la société"», ce qu'écrit Hannah Arendt à propos du « cadre parfait » de l'Afrique pour que se vive « la grande passion » est éloquent pour Gérard. Plutôt que de voir en l'amour sa puissance de destruction, d'annihilation, la philosophe ne lâche pas prise sur le monde :

L'amour est inséparable du lieu qui le rend possible, qui de manière générale rend une vie et une histoire possibles, et il ouvre un monde, c'est-à-dire qu'il ouvre de nouvelles possibilités d'exister, de se relier aux lieux et aux autres¹⁹.

Commencer un texte en posant la question du lieu de l'amour pour en arriver en conclusion à la place singulière que vise à occuper celle qui *fait le choix* d'aimer maintient, en le ravivant, un lien étroit entre l'amour et le geste créateur. En fait, il ne s'agit pas simplement, pour Valérie Gérard, de montrer le rapport d'influence de l'amour – sa capacité à faire rêver ou encore à rebuter –, mais d'explicitier comment la disposition à entendre, à recevoir, à comprendre les histoires des autres est à même de provoquer une toute autre capacité : celle « d'imaginer, pour soi, une histoire possible²⁰. »

La portée amoureuse d'un nom, d'un lieu

J'ai montré au chapitre précédent comment l'écriture de l'apparition et de la disparition de deux femmes chez Duras amenait à penser la suspension du temps de l'amour, mais aussi le lieu d'amour qu'ouvre à même la littérature le regard d'une femme vers une autre. Or, il y a dans l'œuvre de Duras un autre personnage, moins célèbre que Lol V. Stein et Anne-Marie Stretter, qui permet de réfléchir au lieu précis qui se forme, tel un désir, « inachevé, inachevable », entre l'amour et la littérature. Il s'agit d'une inconnue dont l'histoire aurait été racontée à Duras, dans « une très très belle lettre, très longue, magnifique » par « un monsieur qui est philosophe », Georges-Arthur Goldschmidt :

¹⁹ *Ibid.*, p. 95

²⁰ *Ibid.*, p. 97

Que dans un camp allemand, dans une gare allemande, qui desservait les camps, à partir de la France je crois même, on avait trouvé une femme en blanc. Elle était là depuis longtemps [...] Elle habitait la gare [...] On a dû la sortir de là²¹.

Cette inconnue, Duras la réinvente, fait d'elle son seul inédit : le sujet et l'objet d'un roman qu'elle ne terminera jamais et dont la première « transcription sélective, non exhaustive, qui vise à donner une idée de ce qu'aurait pu être ce roman inachevé en lui conférant une continuité qu'il n'a jamais eue sauf, peut-être, dans l'esprit de l'auteur²² », apparaît, pour la première fois, en 2014. À défaut de lui accorder autre chose que des biographies contradictoires (« tantôt considérée comme une femme réelle venue du passé de l'auteur, tantôt exhibée comme pure créature de fiction²³ »), Duras choisit un nom qu'elle présente comme un absolu, faisant complètement écran à la genèse ou au devenir, « jusqu'à ne plus laisser subsister que la pure fascination onomastique²⁴ » : « Son nom à lui seul c'était toute l'écriture de Théodora Kats », écrit Duras, « Tout était dit avec. Ce nom²⁵. »

C'est pourtant moins l'histoire de Théodora qui fascine que celle que plie, déplie et replie, de façon asymétrique, l'écriture de *Théodora* : « c'est l'impossibilité du récit et l'obstination patiente d'une écriture qui, quarante ans durant, s'est attachée au même inépuisable sujet²⁶. » C'est l'histoire d'un nom qui contient tous les thèmes de l'œuvre de Duras (« la fascination pour les relations amoureuses triangulaires, l'importance de l'enfance, le mépris affiché des normes et des conventions, le dégoût du médiocre, l'attrait de l'indicible...²⁷ ») et qui deviendra, dans la succession des manuscrits, « l'emblème du martyr juif pendant la Shoah » :

²¹ Marguerite Duras, *Entretien avec Patricia Martin* (juillet 1992), citée dans « Autour de Yann Andréa Steiner », La Pléiade, tome IV, p. 835

²² « Note sur le texte » par Sophie Bogaert, La Pléiade, tome IV, p. 1530

²³ *Ibid.*, p. 1529

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Marguerite Duras, *Yann Andréa Steiner*, La Pléiade, tome IV, p. 829

²⁶ « Notice » sur *Théodora* par Sophie Bogaert, La Pléiade, tome IV, p. 1529

²⁷ *Ibid.*, p. 1528

C'est précisément en quoi [Théodora] relève de l'indicible et finit par incarner le mouvement même de l'écriture, à la fois impossible et nécessaire – de la même façon que le qualificatif "juif" devient de proche en proche, chez Duras, la désignation de toute minorité opprimée mais aussi de l'écrivain voire de la fiction elle-même²⁸.

Dans le nœud gordien que forme le personnage de Théodora en mêlant la fiction, la vie et la fiction que se crée Duras sur la vie même de l'écriture, c'est sa réapparition en tant que troisième personne entre elle et Yann Andréa qui ratifie l'appartenance de Théodora à la littérature. Devenant le prétexte de la rencontre entre Duras et Yann Andréa, elle s'élève entre les deux comme lieu et raison même d'un dialogue :

En effet, le récit *Yann Andréa Steiner*, paru en 1992, place au cœur de la relation entre l'écrivain et son jeune compagnon le personnage de Théodora, qui va enfin devenir le personnage romanesque qu'elle échoue à être depuis tant d'années²⁹.

Duras écrit d'ailleurs dans *Yann Andréa Steiner* combien elle résiste à la venue de Yann Lemée aux Roches noires, en ne répondant pas aux lettres qu'il lui adresse d'abord, et en craignant ensuite d'abîmer sa solitude qui, à ce moment-là, « était à la fois la plus profonde de [sa] vie et la plus heureuse³⁰. » Elle résiste jusqu'à cette dernière fois où, au téléphone : « Je vous ai encore demandé : "Venir pourquoi?" Vous avez dit : Pour vous parler de Théodora Kats³¹. » Ce qui m'intéresse d'autant plus dans cet appel insistant d'amitié qui passe par un appel à la fois subtil et soucieux de la littérature – dans ce rapprochement qu'opère d'une part le mystère de Théodora entre Duras et celui qui deviendra son plus fidèle lecteur et allié dans l'écriture, et d'autre part, le rôle joué par Yann Andréa dans la reprise de l'écriture de Théodora par Duras –, c'est le contexte détourné, fragmentaire et à part, de son apparition initiale :

Je croyais avoir brûlé le roman, *Théodora*. Je l'ai retrouvé dans les armoires bleues, inachevé, inachevable. Les *Nouvelles littéraires* m'ont demandé un article sur les hôtels, j'ai donné un extrait de *Théodora*³².

²⁸ *Ibid.*, p. 1529

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Marguerite Duras, *Yann Andréa Steiner*, *op. cit.*, p. 778

³¹ *Ibid.*

³² Marguerite Duras, *Outside*, « Théodora », tome III, p. 1093

Ancrée dans un hôtel où les gens s'ennuient, l'histoire de Théodora s'attrape par bribes. C'est le rapport morbide qui existe entre elle et l'hôtel – les circonstances de l'éphémère, du désœuvrement et de la liberté que lui offrent l'un et l'autre en termes de provocation et d'espièglerie – qui donne une forme à Théodora : « la définition de la personnalité de celle-ci est sans doute l'axe majeur de ce récit contradictoire et confus, bancal et peu convaincant sur les plans narratifs et stylistiques³³. » La recherche de l'écriture à travers l'acte d'écrire est notoire chez Duras. Or, si elle n'arrive pas à bout de l'écriture de Théodora, elle ne cesse jamais de parler d'elle partout ailleurs. Elle y revient, ponctuellement, comme si l'inachèvement même de *Théodora* était ce qui lui permettait d'écrire « le reste » ; le mystère de Théodora garantissant le projet d'une écriture ouverte, fondée à la fois par son absence et son impossible effacement. Tournée vers l'indicible et cherchant en même temps, par les mots, une sorte de perfection dans le silence.

Une telle articulation de l'écriture autour du vide, cette « [g]loire de douceur mais aussi d'indifférence³⁴ », crée une sorte de quête par « tâtonnements » qui permet de penser *Théodora* en lien étroit avec *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Du fait de l'événement qui, au casino de T. Beach, ravit Lol au point de lui ravir son langage, Duras dira qu'elle devait trouver un moyen de sauver le récit de l'aphasie : « Il lui faut inventer une écriture qui tout à la fois témoignerait de Lol et resterait au seuil de son identité³⁵. » La question de la distance « tourmente » Duras :

Comment raconter l'histoire de Lol V. Stein, elle qui “vous fu[it] dans les mains comme l'eau” dès qu'on l'approche et qui ne livre pas le secret qu'elle incarne dans la mesure où elle n'en a pas par elle-même connaissance ni n'a moyen de le nommer³⁶?

Si les nombreux manuscrits gardent les traces de cette hésitation, le choix final de Duras qui consiste à faire de Jacques Hold, d'abord un personnage, puis le narrateur, est interprété de façon éloquente par Bernard Alazet qui écrit que :

le narrateur est moins omniscient que jamais (“je crois”, “j'imagine”, “j'invente”), et le récit s'avère ainsi produit dès le début par une voix subjective, aliénée qui plus est par le désir amoureux de celle dont on raconte l'histoire. Jacques Hold ne peut semble-t-il raconter cette histoire qu'en renonçant à toute distance et en choisissant de ne connaître Lol que de

³³ « Notice » sur *Théodora* par Sophie Bogaert, *op. cit.*, p. 1527

³⁴ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *op. cit.*, p. 288

³⁵ « Notice » sur *Le Ravissement de Lol V. Stein* par Bernard Alazet, La Pléiade, tome II, p. 1692

³⁶ *Ibid.*, p. 1693

“la seule façon [qu’il] puisse, d’amour.” C’est seulement une fois que Marguerite Duras prit conscience de cette nécessité que le récit pût trouver sa forme narrative définitive³⁷.

Faut-il toujours cette « aliénation » dans l’amour pour qu’advienne le récit d’un amour? Qu’il y ait cette conscience de la distance, et de son renoncement, pour écrire *d’amour*? Faut-il nécessairement, encore et jamais, la présence de deux femmes pour penser la place d’une seule d’entre elles? Peut-on affirmer que sans Anne-Marie Stretter, Lol V. Stein n’aurait jamais connu son propre ravissement? Que sans avoir séjourné à l’hôtel, ni pris la mesure voire le pouls de ce lieu d’ennui et de vide, Théodora n’aurait jamais pris forme dans l’esprit de Duras?

*

Le critique et poète Wayne Kœstenbaum met en pratique le dédoublement à la fois formel et thématique du lieu de l’hôtel et des femmes dans son livre *Hotel Theory*. Un livre qui est, en fait, deux livres en un. Le premier, *Hotel Theory*, est une *creative nonfiction* où s’entremêlent références culturelles, philosophiques et littéraires tandis que le second, *Hotel Women*, est une *vraie* fiction qui se lit en écho au premier livre. Ensemble, les deux parties du livre construisent le lieu familier et étrange de l’hôtel, et traduisent, par une sorte de flottement, l’état d’esprit qui découle de l’expérience de « rester » dans un hôtel. L’usage des guillemets est important en regard du travail de Kœstenbaum parce que l’hôtel s’impose chez lui comme le lieu d’exception par excellence : “*Hotel is a method of not-staying. Curious, we stray ; we enter the euphoric state of never dwelling anywhere*”³⁸.

Jusqu’au texte qui est disposé en deux colonnes sur chacune des pages et que relie, en les traversant, d’innombrables figures de femme, l’essai-fiction pose d’emblée la question d’une méthode de lecture : c’est-à-dire comment lire *Hotel Theory*? Comment arriver à dédoubler le regard, à voir les deux colonnes, les deux parties, la théorie et la fiction? Comment démêler les femmes des personnages? Comment penser une telle multiplicité en tirant le fil entre les huit dossiers qui composent cette incursion de l’hôtel et dont la trajectoire est amoureuse? En fait, malgré son amour avoué pour le lieu de l’hôtel et la fiction dont l’enveloppent certaines femmes,

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Wayne Kœstenbaum, *Hotel Theory*, Soft-Skull Press, 2007, p. 7

Køestenbaum n'est pas animé du désir de figer l'essence du lieu ni de faire de son expérience particulière une généralité théorique. Son "purpose" consiste plutôt à décrire "a sensibility ; to sketch a mood (resolute, depressed, self-reliant) ; to escape ; to shed light on everyday consciousness (mine), through a metaphor (hotel room)³⁹." Cette sensibilité se reflète ainsi dans le texte par une forme fragmentaire laquelle témoigne, à juste titre, de la délicatesse des gestes qui intéressent l'auteur : *to sketch, to escape, to shed light...* chacune de ces actions traduisant la prudence de l'essai, de la tentative et surtout, la dimension partielle des choses de l'amour. En ce sens, Køestenbaum soutient que :

Almost is the attitude of hotel consciousness : a tenuous near-overlap, like eroticism when it almost (but doesn't) click into place, or when someone refuses your seduction [...] Coincidences flower in hotels because the rooms, like coffins [...] are unmarked by dwellers and users. In blank spaces it is our duty to dream up coincidences, to cram emptiness with pivotal, star-crossed dovetailings⁴⁰.

La duplicité qu'interroge Køestenbaum en la mettant en forme est pertinente dans la mesure où le lien qu'il tisse à même le « mystère » de l'hôtel permet de penser à la relation entre un lieu « vide », des femmes « inconnues » et la confusion même du désir et de l'amour que font naître l'un et l'autre. "Hotel existence, because socially unattached, is silent, even amid noise⁴¹", écrit-il, avant de comparer cette existence à part et silencieuse à celle de la maison, rangée, stable et surtout, déterminée par la présence et l'agitation des proches. "Suddenly I remember the Monopoly game », écrit Køestenbaum, « Hotels were a high category of desire and attainment, superior to houses. A hotel was worth four houses⁴²." Ce qui distingue d'autant plus la maison de l'hôtel est l'intimité qui s'y construit, de façon temporaire. Se référant à *L'invention du quotidien* de Michel de Certeau, Køestenbaum énonce que "We practice a hotel room, just as we practice space : residing and walking are way of turning space to account, defining and molding it⁴³."

À la définition de la chambre d'hôtel comme "site of thyrst but also of not-being-together", il ajoute que "Even in the midst of adhesion, she luxuriates in apartness. Hotel erotics depend on oblivious trance, not on

³⁹ *Ibid.*, p. 19

⁴⁰ *Ibid.*, p. 24-25

⁴¹ *Ibid.*, p. 7

⁴² *Ibid.*, p. 11

⁴³ *Ibid.*, p. 13

*touch or closeness*⁴⁴.” Dès lors, dans cette apologie de la distance où le désir est non seulement libre d’aller dans tous les sens, mais de se gorger de l’absence même de repères du monde extérieur qui agiraient sur lui comme une limite, une frontière à ne pas transgresser, Kæstenbaum donne la définition de ce que serait une *hotel woman* : “*A fugitive sensibility or character, often feminine, reprieved from the rigors of fixed address*⁴⁵.” Bien que je reviendrai plus en détails, au dernier chapitre, à cette figure « bâtarde » (sans adresse ni origine claire, mais surtout sans aucune autre appartenance que littéraire), je tiens à voir dans le travail de Kæstenbaum l’expression d’une lecture à la fois théorique et littéraire qui agit pour son propre plaisir, certes, mais qui cherche simultanément à donner forme à ce plaisir par une écriture dont le point d’ancrage est double : à la fois l’amour d’un lieu et une fascination pour le dédoublement qu’opère en lui la présence des femmes.

Par le biais d’un *autre* langage (celui de la musique), Kæstenbaum explique pourquoi l’œuvre de Chopin “*embodies hotel consciousness*” :

His work gives place to the hermaphrodite, the has-been, the miniature, the foreigner, and the fairy [...] Chopin’s small forms (nocturne, impromptu, waltz, mazurka, scherzo, ballade, prelude) are rooms, single-occupancy, open to hauntings.

Puis, il décrit comment : “*Chopin assists my quest to imagine a vocation of pleasure, and to find value in the tiny, the out-of-date, and the wrong*⁴⁶.” La relecture que fait Kæstenbaum de l’hôtel tire sa pertinence non pas du fait de son obsession ressassée, mais de sa capacité, à travers l’écriture, à faire coïncider le présent et la mémoire même de l’amour. Un tel travail fait d’ailleurs entendre la quête que poursuit la narratrice de Tiphaine Samoyault dans *La Cour des Adieux* (notamment par le prisme du cinéma et du cadre du château) et qui se traduit, chez Camille Laurens, par un roman sur l’écriture à deux d’un scénario de film portant sur la disparition de l’amour.

Avant d’en arriver à l’élaboration de ce que j’entends comme *lieu à part* dans l’écriture de l’amour telle qu’elle opère dans les œuvres choisies dans cette thèse, je souhaite finir avec un exemple que Kæstenbaum reprend à Bachelard concernant le plaisir que ressentait Rilke en voyant une boîte se refermer parfaitement. Faisant de ce plaisir de la boîte qui se referme en elle-

⁴⁴ *Ibid.*, p. 41

⁴⁵ *Ibid.*, p. 70

⁴⁶ *Ibid.*, p. 71

même le plaisir même de la coïncidence, et de l'éphémère, Kœstenbaum celui d'être à l'hôtel : "the sigh of momentary closure"⁴⁷. "Hotels are miniature, even when they are grand : they are small in the mind", précise-t-il, "Poetic ecstasy, Bachelard claims, is a way to create an eventless-life. Hotels rebel against the culture of the event : they defend against happening and fracas"⁴⁸. C'est dans le prolongement de la pensée de Bachelard qui relie "topoanalysis (analysis of place) to topophilia (love of place)" que Wayne Kœstenbaum synthétise l'une des idées centrales pour la présente recherche à savoir que : "To analyse is to embrace"⁴⁹. En ce sens, un lieu aussi transitoire que l'hôtel ne sert ni à fournir les bases d'une quelconque forme d'écriture ni à fixer l'amour autour d'un seul point, mais à *faire voir et sentir* la proximité qui se crée dans un lieu où les seules attaches possibles proviennent de soi ; de ce que les êtres qui le traversent et l'habitent, pour un temps, y déposent. Un mélange de solitude et de désir qui n'est pas si étranger à l'amour...

N'y aurait-il donc pas, dans le perpétuel déplacement (dont témoignent la relecture et la réécriture d'un lieu à l'ombre des êtres qui y passent) une manière d'atteindre, malgré le mouvement, malgré le changement, une vision claire de l'intimité? Une intimité sans événement autre que celui qu'incarne la présence d'une femme seule (*a fugitive, a character*) dans un lieu vide où les histoires ont lieu derrière les portes closes. Un lieu sans autres origines ou limites que celles qui s'inventent.

À propos de l'habitude qu'avait Colette de vivre à l'hôtel, Wayne Kœstenbaum écrit : "In hotels she achieves anesthesia, a pleasurable, anonymous deadness, the stupor I find in hotel prose, including the prose I am now writing"⁵⁰. Puis, à propos de Jean Rhys "as exemplary hotel woman"⁵¹ qui explore dans toute sa densité, avec *Good Morning, Midnight* (1939), l'idée même du vide des chambres d'hôtel, Kœstenbaum insiste sur les phrases courtes et contrôlées de Rhys. À l'instar d'un séjour à l'hôtel, ces phrases "perform rites, give body to effortful, stoic, amnesiac apportioning – the hotel woman's measurement

⁴⁷ *Ibid.*, p. 81

⁴⁸ *Ibid.*, p. 82

⁴⁹ *Ibid.*, p. 80

⁵⁰ *Ibid.*, p. 120

⁵¹ *Ibid.*, p. 141

*of consciousness into tidy fragments*⁵².” Ce vers quoi tend l’auteur de *Hotel Theory* (en multipliant les exemples, et en cherchant à ne pas élucider d’autres secrets que celui de l’écriture) est la préservation du flou qui entoure les mots et les images de ces états d’absence, de création et de désir qui prennent forme, malgré tout, à l’autel de la littérature. Sous l’intertitre “*Hotel and Blur*”, Kæstenbaum écrit l’obstacle que pose d’emblée, sur sa pensée, le flou qui entoure non seulement l’écriture, mais la présence des femmes qui écrivent depuis ce lieu d’absence :

*I can't enter the meaning of hotel – not fully – with my mind. I must use my senses. Above all, hearing : I need Fauré's sun-blurred counterpoint, his harmonic indecisions. Shifting tonalities convey me [...] to the temple of temporary habitation [...] The covert satisfactions of the comatose – seeming hotel woman encapsulate the pleasures involved in writing, thinking, performing – especially writing for oneself, or playing for oneself*⁵³.

Ce plaisir de l’inadmissible – de ce qui retient au seuil, et de ce qui peine à se dire – Kæstenbaum l’inscrit, avec *Hotel Theory*, dans la volonté de parler de ce qui, lui, l’anime. Le plaisir de retrouver au cœur de l’hôtel tout ce qu’il aime, sous différentes formes, mais surtout, la possibilité de répéter ce plaisir. “*I side with hyperbole*”, écrit-il dès les premières pages de son essai, de manière à imposer à la source même de ses réflexions, l’idée d’une grande solitude.

Je m’autorise à insérer ici l’entièreté du poème *Eros*⁵⁴ de Louise Glück auquel Kæstenbaum réfère dans *Hotel Theory* pour illustrer que “*Isolation, not conjunction, constitutes the erotics of the hotel room, where we freely contemplate the falling away of body from body*⁵⁵” et qui témoigne, par l’ascension d’une femme vers sa solitude, du lien qui m’intéresse entre certains lieux d’absence et de vide et une pratique sensible de l’écriture dans la littérature des femmes :

I had drawn my chair to the hotel window, to watch the rain.

*I was in a kind of dream, or trance –
in love, and yet
I wanted nothing.*

*It seemed unnecessary to touch you, to see you again.
I wanted only this :*

⁵² *Ibid.*, p. 142

⁵³ *Ibid.*, p. 130

⁵⁴ Louise Glück, “*Eros*”, *The New Yorker*, New York, vol. 76, no. 1, février 2000,

⁵⁵ *Ibid.*, p. 41

*the room, the hair, the sound of the rain falling,
hour after hour, in the warmth of the spring night.*

*I needed nothing more ; I was utterly sated.
My heart had become very small ; it took very little to fill it.
I watched the rain falling in heavy sheets over the darkened city –*

*You were not concerned. I did the things
one does in daylight, I acquitted myself,
but I moved like a sleepwalker.*

*It was enough and it no longer involved you.
A few days in a strange city.
A conversation, the touch of a hand.
And afterward, I took off my wedding ring.*

That was what I wanted : to be naked.

Dans ce poème, l'expérience et le plaisir de la solitude deviennent une mise en scène de la souveraineté de la femme d'hôtel. La femme qui, comme l'écrit Wayne Kæstenbaum, est là pour elle-même : pour faire les choses elle-même. Écrire, jouer et vivre "*the pleasure of shut-down*⁵⁶" : c'est-à-dire de s'extraire de la logique même de l'événement, de l'exigence du devenir ou de l'accomplissement. L'hôtel est transformé par la lecture de Kæstenbaum en l'une des métaphores les plus nuancées et secrètes de l'amour. Un lieu dans lequel on entre et dont on sait qu'il faudra ressortir sans que cette connaissance du départ ne ruine le plaisir d'être là, d'y retrouver sa solitude comme on s'abandonne, sans filet, à la passion : "*Vacancy and non-vacancy, the hotel's dialectical conditions, aren't symmetrical : to be filled, after vacancy, does not entail permanently effacing the scratch marks of emptiness*⁵⁷."

It was enough and it no longer involved you, écrit Louise Glück. Dans le contexte de la chambre d'hôtel à quoi donc tiendrait cette assurance? Cette impression étrange de familiarité que fait naître l'expérience même d'un lieu à part : circonscrit par l'absence et l'inconnu plutôt que par la reconnaissance mutuelle ou le scénario traditionnel de celui qui sauve, de celle qui est sauvée?

⁵⁶ *Ibid.*, p. 142

⁵⁷ *Ibid.*, p. 83

Comment comprendre ce qui dans l'amour (dans le trop de solitude, comme dans le trop plein d'attentes), atteste le fait que l'écriture et la lecture sont autant de manières *d'être à nu*? Qu'il suffit parfois de quelques jours dans une ville étrangère ou d'une conversation ou d'un regard ou *the touch of a hand...* pour que la solitude devienne prélude à l'amour. Avec l'hôtel, Kæstenbaum pense à un espace de rencontre entre celle qui lit, et celle qui écrit. À la possibilité de créer un lieu *à part* pour l'amour qu'elles ont de l'amour (sa fiction, son souvenir, sa perte et son rêve) et toucher ainsi, peut-être en symbiose, « cette région du sentiment qui, chez Lol, n'était pas pareille⁵⁸. »

À part, hors temps

Dans *L'Amour même dans la boîte aux lettres* (2005), Hélène Cixous affirme, sans l'ombre d'un doute, que « [c]e sont les lieux qui font l'amour. Les lieux et tous leurs traits.⁵⁹ » Puis, partant de cette idée, elle avance qu'« [i]l y a trois sortes de lieux à événements ». Premièrement, « les lieux où nous revenons », ensuite « les lieux où nous ne sommes jamais revenus », et enfin, « les lieux qui semblent avoir été destinés à un non-retour⁶⁰ ». De manière plus élaborée, Cixous décrit les premiers en évoquant leur périodicité – « qui varie de quelques mois à quelques années » –, les autres en insistant sur leur « très grande intensité mémoriale [...] des lieux adorables et rares qui semblent bénéficier d'un privilège magique », et finalement, les derniers auxquels « il serait possible de revenir sans effort matériel et qui sont maintenus impossibles⁶¹. »

Cela dit, un fil dépasse de cette catégorisation et pointe vers une quatrième « espèce⁶² ». Une espèce qui ferait état, contrairement aux trois autres types de lieux, d'un « attachement de chair » pour reprendre les mots de Cixous. À l'instar de Susan Sontag qui écrivait au sujet de Barthes

⁵⁸ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *op. cit.*, p. 288

⁵⁹ Hélène Cixous, *L'Amour même dans la boîte aux lettres*, Galilée, Paris, 2005, p. 71

⁶⁰ *Ibid.*, p. 95

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

qu'il offrait « des classifications pour laisser les questions ouvertes, pour réserver une place à l'incodifié, à l'enchanté, au non-manipulable, au théâtral⁶³ », on remarque que Cixous redonne à la question des lieux, les traits que Barthes attribuait déjà dans ses *Fragments* à la temporalité du discours amoureux : c'est-à-dire la récurrence, la répétition et le désordre. Ce qui m'intéresse dans la quatrième « espèce » dont fait mention Cixous est donc la suspension que crée ce lieu à *part*. Au sens d'unique, de spécial, mais aussi au sens qu'en donne la langue anglaise. La définition courante qu'offre le dictionnaire du mot *apart* étant la suivante : *separated by an amount of space, separated by an amount of time, not together*.

En le dissociant du non-lieu⁶⁴, le lieu à *part* me paraît porteur d'un temps qui est à même d'être suspendu : moins comme un pont entre le passé et l'avenir que retiré complètement de l'ordre « naturel » des choses dans la mesure où cet ordre est mis à l'épreuve. C'est donc en prenant la mesure du temps qui s'écoule entre l'événement amoureux et les conditions de l'écriture qui en découle que je me pencherai à présent sur la notion du lieu à *part* qui est porteuse, au sein des œuvres à l'étude, de la duplicité même du temps de l'amour et de la littérature.

*

*La Cour des Adieux*⁶⁵ raconte trois récits : une enfance dans un château, le tournage d'un film par une amie qui s'appelle Véronique et une rupture amoureuse. Comme chez les autres auteures de mon corpus, l'histoire intime chez Tiphaine Samoyault s'enroule dans la grande histoire. D'emblée, la narratrice dit vouloir écrire « trois vies de mensonges et de pluies » (CA, 9) jetant son dévolu sur une chronologie volontairement dispersée et dont les marqueurs de temps s'opposent au cycle des saisons. Bien que le roman de Samoyault ne suive pas une seule trajectoire, le programme – s'il en est un – est d'obéir aux aléas de la mémoire avec ce qu'elle préserve à la fois de vague et de très vif : de cette fluidité, donc, que les souvenirs empruntent

⁶³ Susan Sontag, *L'écriture même : à propos de Barthes*, p. 20

⁶⁴ Voir à ce sujet les travaux de Marc Augé dans son ouvrage *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, « La Librairie du 21^e siècle », 1992, 160 p.

⁶⁵ Désormais, les références à ce roman seront indiquées par CA, suivies du numéro de page et placées entre parenthèses directement après chaque citation.

aux rêves. *Cela commencerait comme un conte, et de façon très lente...* Outre les effets de traversées d'un récit à l'autre, le roman ne dissimule pas ses nombreuses tentatives de contrôle : le titre évoque le nom d'un lieu spécifique du château de Fontainebleau, la succession des quinze chapitres soigneusement numérotés et dotés d'un sous-titre et d'un prologue en italiques qui vise non pas à résumer les chapitres à venir, mais à dédoubler d'entrée de jeu la narration. Les italiques témoignent en effet, de manière littérale, de cette volonté de s'introduire de biais dans la narration. Là où il est tentant de voir des didascalies – ce qui pourrait s'apparenter à des indications de lecture –, le roman nous fait cligner des yeux et nous transporte ailleurs : « [...] je suis née dans un château, j'y ai dormi cent ans pour me réveiller devant une page blanche. » (CA, 11) L'association qu'effectue la narratrice entre le temps du château et celui de l'écriture ne calque pas l'attente de la Belle au bois dormant. Elle associe plutôt le réveil à une solitude : solitude de l'écriture et du chagrin, certes, mais solitude également face à ce qui, de l'amour, aura fait défaut.

Dans *La Cour des Adieux*, l'histoire d'amour connaît le même traitement que l'enfance : « Elle s'exerçait à l'architecture et à l'histoire. » (CA, 13) Cela dit, il n'est nulle part question de fixer l'un ou l'autre dans la pierre. Si le château apparaît pour la première fois dans le roman par une description de la cour des Adieux, cette description se fait depuis l'intérieur, à travers les fenêtres de l'appartement où aurait grandi la narratrice. Pour donner à chacun des trois récits l'une des textures de l'évanescence, il y a grâce à l'usage que fait Samoyault du conditionnel un maintien constant du flou : à la fois des lieux et des temps, mais aussi de la langue qui sert à raconter l'amour. Considérant que le brouillage est un trouble qui résulte de la superposition d'images ou de sons différents, l'intérêt d'un roman comme *La Cour des Adieux* réside dans une structure qui refuse justement de séparer les différents éléments et de forcer plutôt une lecture sur plusieurs niveaux. Entre l'acte d'écrire qui est littéralement mis en scène et celui de décrire la même histoire « devant deux caméras » (CA, 14), la superposition des récits inscrit au cœur du roman le dispositif imposé simultanément par le film de l'amie Véronique.

« Elle m'autorise à mentir », dit la narratrice, « [e]lle veut que je donne à mon récit la forme fluide du temps qui revient, enrrouler ses images tout autour. » Il est pourtant dit à maintes reprises que cette approche de la cinéaste ne vise pas à extraire une quelconque vérité sinon « du brut, qu'il se passe quelque chose » (CA, 61). Or, un tel spectacle fait violence et ouvre le champ

trop grand à la narratrice qui cherche au contraire à confronter l'instabilité du romanesque et de l'intimité à la solidité du château. Bien que par l'écriture, elle avouera confondre « à dessein le réel et le présent, et de cette manière je consume l'un et l'autre » (CA, 14). Face à la caméra, elle se fige. La retenue des mots ne laissant d'espace ni à la vérité ni aux mensonges, il y a dans le tournage cinématographique la possibilité de penser autrement la place du discours amoureux. D'ordinaire, le mensonge est défini par opposition à la vérité. Les différents dictionnaires lui accordent également une intention trompeuse. Dans le fait de mentir, il ne s'agirait donc pas simplement de dire le contraire de ce qui est vrai, mais de le faire dans un but particulier.

Nourri d'un temps de réflexion et d'une certaine forme d'espérance, le mensonge tire sa précision de ce qui demeure judicieusement caché ou encore, de la bonne dose de lumière qu'il diffuse sur le réel. Or, chez Samoyault, le mensonge est « le règlement du compte des temps racontés, la violence avec laquelle le lierre s'agrippe à un arbre et pas à l'autre. » (CA, 14) La narratrice le présente carrément comme une matière souple, mais prenante, qui permet aux différents récits de se rejoindre. Cela dit, il est vain de se demander dans le contexte du roman – qu'il soit autobiographique ou non – si le mensonge en est réellement un... Ce qui importe est l'ouverture que crée chacun d'eux au sein de *La Cour des Adieux* : comme la lumière que délimite ou annihile le cadre des trois mille fenêtres du château, « trois mille fenêtres noires, trois mille fenêtres répétant trois mille fois que la vie n'était plus, que la vie était noire. » (CA, 15) Si le mensonge consiste en ce sens en une lumière inversée – comme tournée vers l'intérieur –, il faut se pencher sur le pouvoir d'introspection qu'en tire le roman de Samoyault.

Prenant l'exemple de la nuit, la narratrice avoue qu'elle aura mis du temps à comprendre sa « fascination pour ces petites fenêtres toutes pareilles. Leur lumière. La nuit surtout, la route du retour quand trois mille fictions exactement se nouaient entre les mêmes carreaux. » (CA, 16) La lenteur s'instaure dès l'incipit par une référence au temps fascinant du conte de fées, mais déroge rapidement de ses fonctions narratives. Il y a en effet une recherche de profondeur dans la lenteur qu'impose Samoyault aux trois récits : un temps d'incubation qui se transforme rapidement en un tour d'horizon semblable à celui que nécessite une remise en question de soi. La lenteur ne vise donc pas à effleurer le réel – comme on glisserait les doigts sur la main de quelqu'un qu'on désire – mais à instaurer une certaine patience au sein de la narration. La fin de la fascination est d'ailleurs marquée dans le roman par une prise de conscience assez brutale qui

coïncide avec l'échec amoureux : « Enfermée mon enfance dans un château, quand je suis sortie et que j'ai vu le monde [...] je suis entrée dans les *choses* à pleines mains. » (CA, 19)

Alors qu'il est plus courant de dire « entrer de plein pied » dans les choses, la référence aux mains annonce chez Samoyault une manipulation explicite de ce que ces « choses » circonscrivent dans le cadre d'un récit aussi labyrinthique. À la suite des descriptions du château et de ses milliers de fenêtres, la narratrice fait d'ailleurs dévier le regard vers les jardins : « Il y a, du château, trois jardins, le jardin dit de Diane, le jardin anglais et le jardin à la française, plus le grand parc dont je ne parle pas car il est situé de l'autre côté des grilles » (CA, 23). Bien que la préférence pour le jardin anglais semble aller de soi – « parce qu'il ne s'offre jamais tout entier à la vue » (CA, 23) – la décision de balayer expressément le seul jardin qui échappe de lui-même au regard est d'autant plus éloquente. Omettant volontairement de parler de ce qui se situe au-delà des limites du château, la narratrice témoigne non seulement du désir de maintenir une proximité – une sorte d'appui sur les choses pour pouvoir les aborder – mais rappelle que l'acte d'écrire et de raconter est avant tout un acte de contrôle.

Trop grand pour être contenu tout entier, et trop loin déjà pour pouvoir être retenu, le grand jardin tient lieu dans le roman de cette zone difficile d'accès pour celle qui, devenue adulte, raconte l'histoire à partir de souvenirs et de mots dits par d'autres. « Le château des enfants n'est pas celui des grands. Il manque aux ruines qu'il laisse derrière lui la nostalgie, la vie même » (CA, 26). Le roman prend à la forme labyrinthique des jardins la possibilité du jeu, certes, mais il traduit surtout l'expérience de la fuite, de la perte de soi. À propos du labyrinthe, la narratrice affirme d'ailleurs que « [l]orsqu'on se trouve au centre, on apprend qu'il n'est plus besoin de jouer, plus besoin de construire des petites cabanes aux portes pénétrables et aux murs tremblants comme les feuillages. » (CA, 27) Dans le château et les jardins comme dans le roman et l'amour, il y a un effort de contrôle que la narration traduit néanmoins par un nombre considérable de libertés. En effet, contrairement à la quête unilatérale d'un jeu comme cherche-et-trouve, *La Cour des Adieux* multiplie les stratégies et modifie les règles en cours de route. « Comme les mensonges que les enfants inventent en se jouant, rôles informes, la forme du roman » (CA, 14), il faut comprendre chez Samoyault que « [l]es stratégies inventées ensuite visent toujours à imaginer comment se cacher encore. » (CA, 27)

Considérant qu'écrire l'histoire consiste à marquer un rapport au temps, l'acte d'écrire s'expose dans *La Cour des Adieux* par un rapport désarticulé aux différents moments auxquels appartient chacun des trois récits. Si « dans un château, le temps n'a pas de prise sur le temps » (CA, 25), le roman est lui-même fait de passerelles entre les temps et les différents lieux où se chevauchent le passé, le présent et le futur. Empruntant à la spirale sa force d'éloignement et de retour autour d'un même point, les passerelles deviennent pour la narratrice autant de chemins pour réanimer le temps de l'amour : « Je sais que c'est fini. Je ne reviendrai plus jamais là. Pas plus dans mon château que lui dans mon ventre. » (CA, 35) Bien qu'on annonce dès le début qu'il s'agit d'un récit de rupture amoureuse, il y a de la part de la narratrice une hésitation à épuiser complètement la trame de cet amour. Le roman procède délicatement par réanimation et par répétition des mots dont est forcément fait l'amour quand on parvient à tirer les fils de son histoire. Promesses, secrets, murmures... : « Il n'avait aucun doute là-dessus et elle non plus : leur amour serait inséparable des mots qui l'avaient dit. » (CA, 30)

Ainsi, contrairement à la force de camouflage qui lui font préférer le jardin anglais, la narratrice avoue d'emblée à propos de l'être aimé qu'« elle n'aimait rien tant que lorsqu'il racontait leur amour, comment il s'était mis à la désirer, dans le temps ». Qu'« il égrène chaque minute ronde des débuts de leur amour, quand ce mot appartenait encore à d'autres. » (CA, 27) À l'instar des labyrinthes, c'est donc en se resserrant sur la narratrice que le corps de l'autre parvient à lui insuffler une vérité, ou du moins, à éloigner d'elle la crainte d'être abandonnée, perdue à jamais. Si le droit aux mensonges vient après l'amour – au moment où il s'écrit, se raconte comme quelque chose qui aurait eu un début, une fin –, le présent requiert quant à lui une occupation totale des temps et des lieux qui donnent aux histoires d'amour leur contexte, leur singularité. Alors que la narratrice retrouve l'essence de son amour dans la redite (dans l'émoi que provoque chaque fois celui qui répète comment il est tombé amoureux d'elle), pour l'autre, il s'agit au contraire de voir l'amour comme une sorte de validation de son emprise : « Lui, ce qu'il voulait entendre : c'est la première fois qu'on t'aime comme ça ? » (CA, 28)

Entrer dans le temps de l'amour, ce serait consentir, d'un côté, à la chute, ou de l'autre, à la capture. Or, la narratrice chez Samoyault parvient à brouiller la radicalité des gestes amoureux en misant sur ce qui échappe justement aux mains et aux mots de l'amour : c'est-à-dire la force inimitable du regard quand on l'incite à exposer ou à dissimuler les vérités de ce qui a un jour

commencé. Au corps-à-corps qui donne à l'amant l'impression de s'épuiser en l'autre, de la voir « y croire, puis en être sûre soudain, dépassée par le plaisir qu'il lui donnait » (CA, 28-29) se juxtapose ainsi le face-à-face entre la narratrice et les caméras de l'amie Véronique. Un face-à-face impitoyable comme le sous-entend cette volonté que décrit la cinéaste d'être « là, en face de toi, pour te redresser si tu flanches, pour capter en même temps ce moment où tu flanches, pour te forcer à t'effondrer plus bas que terre. » (CA, 61)

À en croire la narratrice, le véritable piège du récit d'amour ne se limite donc pas aux mots. Il résiderait dans ce que les mots attendent des images, « de celles qu'on fait tourner à l'envers » et que les autres collent sur soi de manière à fournir « un visage différent de celui qu'offre le miroir. » À la fin du roman, alors que le tournage tire également à sa fin, la froideur du constat de la narratrice sur sa propre histoire, sur son propre visage, traduit en ce sens l'échec du film de son amie : « Sans hésitation, elle imposait ma chair à l'écran, sans lui donner ce qu'on propose en général à la chair pour la sauver, la caresse ou le fil du rasoir. » (CA, 152) Le roman ne fournit ainsi ni dénouement ni scène finale au film : il s'en tient à montrer, d'une part, comment le film ne finit pas et d'autre part, comment on en vient à perdre l'expérience amoureuse dans la discordance des mots et des images. Comme l'observe encore la narratrice : « Après avoir varié les angles de vue, [Véronique] jouait de la lumière, en augmentant ou en réduisant l'intensité suivant les mots dits ou crachés, suivant les trêmes de ma voix » puis, « elle demandait quelques plans supplémentaires, des plans fixes et sans mouvement de lèvres, préparant les raccords qu'il lui faudrait faire. » (CA, 152-153)

S'il y a un dernier mot à propos du film, c'est d'ailleurs pour dire ce qui restera du récit d'amour, c'est-à-dire l'évidence, le rudimentaire : « je serai probablement obligée, dit Véronique, de ne conserver que les scènes les plus poignantes, celles où tu cours, celles où tu jouis, celles où tu pleures, c'est grave ? » (CA, 155)

Ni toi ni moi... alors qui ?

Le roman *Ni toi ni moi*⁶⁶ de Laurens rejoint *La Cour des Adieux* sur la base d'une certaine transparence vis-à-vis des contraintes d'écriture, d'une part, mais transparence aussi que visent à contrôler les différents niveaux de narration de l'histoire d'amour. À l'instar de Christine Angot qui écrit que si « [l]a réalité visible peut alimenter des fresques sociales ou des autofictions, la division n'est pas là, ce n'est pas un territoire qu'on se partage, c'est en profondeur que ça se passe⁶⁷ », on retrouve chez Laurens une obstination à creuser et à montrer en même temps les sillons de l'écriture. L'image que décrit Angot « d'un puits à sec sous la surface, dans lequel on s'obstine quand même à envoyer des seaux pour essayer de remonter quelque chose » redonne en ce sens une certaine forme de patience à l'acharnement. Ce que cherche à atteindre l'écriture ne se trouve pas dans le seau, écrit Angot, « mais dans le fait de ne rien trouver et de ne pas s'y résoudre. De chercher encore. Et de finir par trouver un mini indice qui n'était pas visible⁶⁸. » Sans pouvoir replier complètement l'image du seau sur le texte de Laurens, il s'agit de voir comment l'écriture permet « d'approcher le réel » de l'amour : de « canaliser les flux dont nous sommes traversés, charroi de mots et d'images où le chaos, malgré tout, prend forme » (NTNM, 12).

En plus des deux citations de Lacan et de Benjamin Constant en exergue s'ajoutent, en avant-propos de *Ni toi ni moi*, un extrait des *Scènes de la vie conjugale* de Bergman et une note de l'auteure. Sous la note, Camille Laurens explique que « [l]e texte qui suit a pour origine une correspondance par courrier électronique avec un jeune réalisateur français vivant à l'étranger, en vue d'adapter à l'écran l'un de mes livres. » (NTNM, 11) Présenté comme un *work in progress*, le texte confronte d'emblée cette définition attribuée par l'auteure : d'abord par la densité même du texte (nombre de pages, de références intertextuelles explicites ou non, d'épisodes du passé entrecoupés de propositions de dialogues et de réflexions clichées ou philosophiques sur la littérature et l'amour) et ensuite, par l'aveu que pose dès la première page Camille Laurens en

⁶⁶ Désormais, les références à ce roman seront indiquées par NTNM, suivies du numéro de page et placées entre parenthèses directement après chaque citation.

⁶⁷ Christine Angot, « Ce n'est pas le temps de chroniquer Houellebecq », *Le Monde*, 14 janvier 2015

⁶⁸ *Ibid.*

annonçant, moqueuse, qu'il lui aura quand même « fallu quelquefois modifier un peu le texte original de [s]es emails »...

Malgré les précautions formelles, l'effort littéraire se résume par l'auteure à un travail de révision : c'est-à-dire par l'effort de « supprimer les redites sans ôter les hésitations, les erreurs sans gommer les contradictions » et « de resserrer la trame tout en y laissant les ajours et les trous ». Laurens précise qu'elle a « délimité des sortes de chapitres » tout en laissant au texte « sa chronologie bouleversée, son découpage très éloigné des règles de l'art. » (*NTNM*, 11) Là où elle parvient néanmoins à traduire l'ampleur du travail tentaculaire par lequel se fonde le roman est en se référant non seulement au « film qui, je l'espère, en résultera un jour », mais à la place qu'elle accorde au sein même du texte à ce qui est de trop : « toutes les pièces jointes – brouillons de roman, fragments, notes sans suite, propositions de plans... – mais également celles que je n'ai pas envoyées, et qui figurent ici sous la mention “corbeille”. » (*NTNM*, 12) Au cœur de ce que Camille Laurens appelle un chantier mental, l'horizon demeure étrangement stable, inchangé : « Cela ne ferait jamais qu'un roman, de toute façon. » (*NTNM*, 33)

Contrairement à *La Cour des Adieux* qui veille à freiner l'instabilité de l'écriture romanesque en confrontant justement la fiction narrative à la solidité du château, le désordre semble être la condition première du texte de Camille Laurens. Suivant l'idée de Tiphaine Samoyault selon laquelle « [l]es belles histoires ont besoin de détours, des petites inventions, des mots doux ou durs » (*CA*, 153), il se déploie tout au long de *Ni toi ni moi* un espace souterrain qui lie le cinéma à la littérature, et par le fait même, la narratrice et le cinéaste. Avant d'en arriver à penser la liaison et la rencontre, il faut néanmoins en passer par les doutes de la narratrice quant à la transformation de son livre en film : « Sincèrement, je ne crois pas que ce soit une bonne idée, dit-elle, je ne sais même pas si c'est possible. » Alors qu'elle dit comprendre l'intérêt du cinéaste « parce qu'au fond [le texte] ne fait que décrire des images, juxtaposer des plans : le premier et le dernier regard d'un homme sur une femme, la rencontre et la rupture » (*NTNM*, 17), la narratrice persiste à ne voir que du vide au lieu de ces deux images. Ce qui l'intéresse, « [c]'est voir non pas ces images, mais le passage de l'une à l'autre, comment s'opère le passage, le saut de page, repérer le tournant, la sortie de route, voir comment ça tourne, ça tourne rond, ça tourne vinaigre » (*NTNM*, 18).

L'évidence de l'amour chez Laurens ne saurait être reconnue autrement que par le regard : cette façon bien particulière qu'ont les yeux de dire « je sais qui vous êtes. » (NTNM, 28) Il n'y a donc pas de temps chez Laurens ni pour le *travelling* ni pour la durée de la rencontre, de l'euphorie, de la déception ou de l'usure, de la trahison et ce, jusqu'à la rupture. Le film d'amour, s'il devait se faire, doit tenir compte de ce que la réalité a de pire selon la narratrice : c'est-à-dire du fait « qu'il n'y a pas deux images, il n'y a pas deux phrases, il n'y en a qu'une seule. » (NTNM, 20) Reprenant leur fulgurance aux mirages, aux illusions, aux rêves, mais surtout à un coup de foudre et à son évanouissement, Laurens rappelle que dans la vie comme au cinéma, « ça dure à peine le temps de cligner les yeux. » (NTNM, 19)

Ni toi ni moi... alors qui ? Malgré son titre, le texte de Laurens ne cherche pas de coupable. Il cherche plutôt à n'épargner personne « parce qu'il ne suffit pas de constater [...] c'est trop facile. Je veux voir comment, mais je veux aussi savoir pourquoi. » (NTNM, 18) Or, il revient à l'écriture – à l'acte même d'écrire – de circonscrire l'espace de cette lutte que livre la narratrice aux fantasmes et aux fantômes, « de donner sens à ce qui n'en a pas et forme à ce qui n'en a plus. » (NTNM, 21) Contrairement à l'archéologue ou à l'astrologue, il n'y a pas chez Laurens de quête de vérité proprement dite qui serait tournée vers le passé ou l'avenir. La vérité, comme l'amour, est intimement liée à l'instant où elle se concrétise : à « la peur que c'est » (NTNM, 25), dès le début. Ce qui est attendu de l'écriture (et qui est littéralement mis en scène par le geste que fait simultanément la narratrice d'écrire et de commenter ce qu'elle écrit) consiste en un mouvement de retour qui, au final, « ne sert à rien » puisque « écrire ne ramène pas l'amour, ni l'âme. Écrire ne crée rien non plus, ni l'animation des corps ni leur aimantation animale. Écrire ne mène à rien. » (NTNM, 31) Le fil que suit *Ni toi ni moi* réactualise ainsi l'idée de Christine Angot selon laquelle ce qui importe n'est pas de trouver une réponse par l'écriture, mais de ne pas arrêter de chercher, de poser des questions à travers elle : ne pas s'incliner devant l'absence que pose devant soi la page blanche.

Ce que redoute la narratrice n'est pas le décalage entre le cinéma et la littérature. C'est le risque que prennent la littérature et le cinéma à vouloir décrire l'invisible et montrer l'indicible : « Ai-je envie de retourner avec vous dans mon château hanté [...] est-ce que j'ai envie d'aller dans le vôtre ? Faut-il laisser revenir les revenants ? » (NTNM, 22) Donnant l'impression qu'elle

ne perd pas de vue l'exergue du roman auquel elle appartient⁶⁹, la narratrice réitère à de nombreuses reprises son parti pour la littérature : « les mots sont au courant de leur double jeu, tandis qu'une image ! En général, on croit ce qu'on voit. » (*NTNM*, 20-21) Le rôle qu'occupe le mensonge chez Laurens ne diffère donc pas tant de l'usage qu'en fait Samoyault. Il renvoie d'un côté et de l'autre au fantasme d'un dispositif cinématographique qui fonctionnerait au mieux comme un jeu de calques : jeu de superpositions que la réécriture du roman en scénario complique puisque « [t]out a lieu dans un seul temps et un seul espace, tout est toujours déjà là, déjà fait, déjà nié, déjà fini. » (*NTNM*, 21)

Comme le font les enfants avant de commencer à jouer ensemble, *La Cour des Adieux* et *Ni toi ni moi* circonscrivent donc à leur tour les lieux de l'action et distribuent à chaque personnage le rôle qu'il devra y tenir : procédé qui vise dans les deux romans à composer avec le temps des souvenirs, du présent de l'écriture et des traversées qu'opère la fiction de l'un vers l'autre. Le mensonge se conjugue ainsi à l'expérience même de la durée qui, dans les romans, fonctionne en « donn[ant] à la mémoire le rôle de l'architecte. Tout en faisant sentir combien cette mémoire est faite d'effondrements, de trous, d'erreurs, de superpositions et d'inventions créatrices⁷⁰. » En ce sens, la narratrice chez Tiphaine Samoyault dévoile dès l'incipit le jeu de chassé-croisé par lequel le mensonge s'introduit dans *La Cour des Adieux* : « J'ai finalement décidé de donner à Élie le prénom d'Amédée et c'est Alain qui prendra celui d'Élie. » (*CA*, 9) Puis, elle met de l'avant sa difficulté à inventer un personnage « qui suive l'histoire jusqu'au bout » (*CA*, 18). Or, chez Laurens, rien n'est appelé à se fixer. Calquant les mouvements des corps amoureux, sa narration avance « en tâtonnant, à l'aveuglette » puisque « le corps n'est pas écrit en braille, dit-elle, il ne suffit pas d'y poser les mains. » (*NTNM*, 64)

La narratrice dira d'ailleurs, en confondant sa voix à celle de l'auteure, que « [d]e même quand j'écris, les identités se mêlent : je, elle ou moi, lui, toi ou vous, tous les pronoms sont imaginaires. » (*NTNM*, 21) De l'amour comme de l'écriture, « c'est un métissage hasardeux, une rencontre interstellaire, un rapprochement galactique » (*NTNM*, 64). Alors que l'articulation de chacun des récits formant la trame principale des deux romans conserve sa fluidité, c'est dans le

⁶⁹ « Ce que vous dites est si juste que le contraire est parfaitement vrai. »

⁷⁰ T. Raspail et Gérard Wormser (dir.), *L'expérience de la durée*, Lyon, Paragon, 2006, p. 150

détail que se dessine le véritable enjeu de la littérature face à l'amour. En effet, c'est en le faisant pointer vers le détail (en affinant ses angles, sa lumière, ses nuances) que le cliché, et ultimement l'histoire d'amour, cherche sa spécificité. Pour Laurens, une telle approche ne vise pourtant pas à renouveler le discours amoureux, mais plutôt à le reconstituer à la manière d'une enquête : « comme si on était dans un film d'Hitchcock, avec le même enjeu vital, la même angoisse, exactement ! Pas les feux de l'amour, plutôt les sueurs froides ! » À l'instar de la tragédie, la force du récit d'amour proviendrait de la coexistence des contraires : ce qui se traduit chez Hitchcock, comme le fait remarquer la narratrice, par l'impossibilité de décider si l'homme aime la femme « ou s'il la hait, s'il est pervers ou insouciant, s'il la protège ou s'il veut la liquider. Et au fond, il ne le sait pas lui-même. » (NTNM, 51)

Cette part d'inconnu est l'objet d'une quête dans tous les romans de Camille Laurens. Initié par le désir, l'inconnu s'attache à la nature double du mensonge et de la vérité plutôt évanescence du sentiment (qui ne s'explique pas, mais qui se sait, se sent). Il rejoint aussi l'inexplicable dans ce qui séduit la narratrice, mais qu'elle ne peut s'empêcher de reprocher à tous ceux qui aiment « de mémoire » parce que,

je ne sais pas si je jouis d'une vérité ou d'un mensonge [...] je ne sais pas et personne ne sait, ni les acteurs ni les spectateurs [...] si l'amour est une idée reçue ou une pensée neuve, un art ou un savoir-faire, si on le joue ou si on le vit, si on le mime ou si on le crée – si tu l'imites ou si tu l'inventes. (NTNM, 68)

En écho au grand-père qui se redresse sur son lit de mort pour dire à sa femme en pleurs que « ça arrive à tout le monde, tu ne vas tout de même pas en faire une histoire ? » (parlant de la mort comme un autre parlerait du chagrin d'amour), la narratrice s'exclame : « Mais si je ne raconte plus d'histoires, alors quoi ? » (NTNM, 32) Faisant le constat que « [c]ette phrase, "tu m'avais dit", pourrait servir d'exergue ou d'incipit à des milliers de romans de par le monde » (NTNM, 138), *Ni toi ni moi* prend à l'enquête sa capacité à imaginer et à suranalyser ce qui n'aurait été dit qu'à demi-mot. En ce sens, qui, quand, quoi, comment, pourquoi... « Tout compte, chaque détail a son importance : un rêve, un souvenir, une intuition, une bribe de phrase... tout peut être la pièce manquante » et permettre de répondre à la seule question qui intéresse à la fois l'écrivaine et l'enquêteur, c'est-à-dire « qu'est-ce qui s'est passé, au juste ? » (NTNM, 52)

Exit

Le numéro soixante-huit de la revue *L'Infini* paraît en 1999 aux éditions Gallimard. Au total, près d'une quinzaine d'articles écrits par des hommes, et un seul écrit par une femme. Cet article s'intitule « Sujet : l'amour⁷¹ » et l'auteure est Christine Angot. Le titre est clair, le sujet prétend l'être, mais tout du texte vise à mettre cette clarté à l'épreuve.

« Le film d'amour c'est une rétrospective de mes propres films » (S, 25), écrit Angot dès la première phrase d'un texte qui, à la fois court et dense, fonctionne par association libre (à la manière de *L'Inceste* paru la même année). Mêlant son envie de faire du cinéma, d'écrire sur l'amour au cinéma et de montrer comment « [c]e qui est apparemment de l'amour est en fait complètement corrompu » (S, 26), Christine Angot multiplie les chemins en s'assurant que chacun d'eux pointe simultanément vers plusieurs directions. À l'instar des labyrinthes du château et des différents jardins chez Samoyault, et de l'écriture en palimpseste chez Laurens, le défi de l'écriture pour Angot est nourri par un désir d'écrire *sur l'amour*, sur « les refoulés, les rêves pas autorisés, toutes les amours impossibles qu'on n'essaye pas d'essayer. » (S, 25) Tout y passe : les présences rêvées, la peur de souffrir, l'Italie, l'envie de « le faire quand même », l'amour à vingt ans, l'amie qui connaît une actrice, « la tête de Sandrine Kiberlain, à plat ventre en train de se faire sodomiser » (S, 26), ce que « j'adore » de la boutique Prada jusqu'à « une amie, écrivain, que j'adore, Camille Laurens », la mère et son amie Denise qui aimeraient qu'il leur « arrive un truc » à Paris ou à Châteauroux puis, « les rêves de queue qui commencent à reprendre », la personne homosexuelle qui avait des diamants et qui « est allée les vendre pour qu'on achète ensemble un appartement. » (S, 29)

Il est désormais d'usage de dire ou d'entendre que par la littérature, Christine Angot n'épargne personne et surtout pas elle-même. Combien de fois demande-t-on aux écrivaines s'il s'agit bien d'elles dans le roman ? Et combien de fois les entendons-nous redire que oui et non, elles et pas elles, mais tout ça à la fois ? Après plus de vingt ans de débat, voire de procès autour de l'écriture des femmes, il importe de se demander ce qu'aura fini par sauver cette littérature qui n'épargne rien... sauf peut-être l'amour. Comme l'écrit Angot : « Je pourrais vous parler de ses

⁷¹ Désormais, les références à ce texte seront indiquées par S, suivies du numéro de page et placées entre parenthèses directement après chaque citation.

yeux de ses mains. Jusqu'à demain » mais « [q]ui a envie d'acheter les films que je me fais la nuit ? » (S, 25) L'importance qu'elle accorde à certaines choses en les écrivant se traduit toujours dans la forme même que prennent ces choses dans l'écriture. C'est-à-dire que si elle parle de l'inévitabilité en amour de dresser des listes, Angot écrit d'emblée, sous forme de liste, qu'avant de se séparer de l'homme aimé, elle a fait « toute la liste de ce qu'on a vécu » : « Une sorte de film, pour le coup une rétrospective. Tout ce qu'on a vécu, tout ce qu'on a rêvé, tous les films qu'on est allé voir ensemble, toutes les engueulades en sortant vers exit, quand on n'était pas d'accord. » (S, 26)

Dans *La Cour des Adieux*, la narratrice explique comment « [l]a réalisatrice ne voulait pas faire de son film un objet trop compact. Elle voulait que le cadre s'effilochât un peu afin que la fureur pût se loger dans les interstices. » (CA, 47) Dans *Ni toi ni moi*, la narratrice confie à son destinataire que le film d'amour ne pourrait exister ailleurs que dans l'interstice : « l'éternel immontrable du cinéma, ce moment de la délivrance, pas de la fusion [...] libres ensemble, dégagés l'un de l'autre de toutes les chaînes de tous les châteaux qui nous hantent » (NTNM, 80) Chez Angot, le scénario tourne la page sur le château : « ça ne marchera pas, je le sais » (S, 25) Elle coupe court à l'histoire, et demande : « Le baiser de cinéma, celui de la Belle au bois dormant, qui l'a vu ? Il est passé par ici, il repassera par là. Oui, sans doute qu'il repassera. Mais il repartira, et encore, et encore, et encore. » Puis, « [...] on n'épouse jamais ses parents. Ni les acteurs qu'on voit dans les films. Ni ses lecteurs, ni rien. En fait, on n'épouse jamais rien. » (S, 26) Alors, comment on s'en sort, de l'amour ?

Ce qui pose problème chez Angot est justement cette question de la sortie dont on ne sait si elle a à voir avec le retour à la vraie vie, ou avec l'impossibilité justement d'en sortir, cette question de la vraie vie et de la fiction : « C'est la sortie de la salle qui ne va pas. Et la rue grise. J'ai horreur dans les cinémas de sortir par la sortie. La sortie Exit. » (S, 27) Ce que reproche Angot au cinéma est que « [d]u côté de l'entrée, ils font tout pour nous attirer » alors que « qu'est-ce que c'est dur ! De faire sortir les gens après par des portes immondes et des couloirs froids. » (S, 27) Ce à quoi elle résiste à travers ce texte, et l'ensemble de son œuvre, n'est pourtant pas qu'il y ait d'un côté le rêve, et de l'autre, son impossibilité. C'est plutôt qu'il y ait toujours l'évidence des mots : « l'écran clair, et en dessous, qui ne s'éteint pas de toute la séance. Exit. » (S, 29) Ce faisant, ce que parvient à mettre en lumière Angot (en donnant l'impression de

s'épuiser à épuiser le sujet inépuisable de l'amour), c'est que l'écriture doit à tout prix éviter de servir de sous-titre à l'amour. Pas d'indication, pas de réponse, pas de porte de sortie non plus. L'amour doit être (dans) l'écriture. Comme l'expliquent les philosophes Gilles Deleuze et Claire Parnet à propos des mots et du dialogue :

Le but, ce n'est pas de répondre à des questions, c'est de sortir, c'est d'en sortir. Beaucoup de gens pensent que c'est seulement en ressassant la question qu'on peut en sortir [...] C'est très pénible. On ne va pas cesser de revenir à la question pour arriver à en sortir⁷².

C'est à l'aune d'une telle exigence qu'on en vient à saisir la place de choix accordée aux mensonges chez Tiphaine Samoyault et Camille Laurens. C'est-à-dire que le mensonge tend à se défaire, au sein des romans, de la facilité voire de la banalité de sa définition courante. Il ne s'agit plus de tordre le réel ou d'exposer comment s'effectue le tri entre ce qui est vrai ou non. Par le biais du projet cinématographique qui accompagne la narration, il s'agit de montrer à la fois l'avant-scène, les coulisses et l'envers du décor. Et de là, ne pas miser sur ce qui est caché ou devrait le rester, mais sur ce qui, même dans le noir, empêcherait Orphée de se retourner.

Le fil d'Orphée

« Orphée, ne te retourne pas », écrit Christine Angot dans « Sujet : l'amour » tandis que Camille Laurens intitule « L'ANTI-ORPHÉE » un chapitre de *Ni toi ni moi*. Angot est impérative et l'ordre qu'elle donne rétrospectivement à Orphée témoigne de sa foi vis-à-vis du geste d'écrire, et de réécrire. Impérieuse, elle investit le pouvoir anachronique de la littérature sur l'amour puisque si réécrire est une manière de ressasser, c'est aussi un moyen de retourner là où le temps s'est arrêté, et d'en reprendre le fil. Or, chez Laurens, le mythe se prend tel quel comme si le passé contenu en lui traduisait la valeur immuable que la narratrice accorde à l'amour et à la littérature. Partagée entre l'idée que le mythe soit intouchable comme le sont Roméo et Juliette c'est-à-dire « trop puissant pour être touché, trop arrimé dans nos mémoires pour être libre dans nos œuvres » (*NTNM*, 163) ou qu'il soit comme les déserts (« on a beau les brasser jusqu'à plus soif, ils restent infinis – et pourtant métamorphosés » (*NTNM*, 164) dit-elle), la narratrice s'incline devant la grandeur des mythes. Contrairement à Angot qui dit « allons-y, rêvons, et sortons par la

⁷² Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, op. cit., p. 7

porte froide » (S, 29), la narratrice chez Laurens reste sur le seuil : « Je n'aime pas Orphée. Je ne l'aime pas parce qu'il ne m'aime pas, et qu'il ne m'aimera jamais. » (NTNM, 165)

La reprise chez Laurens consiste davantage en un travail de relecture que de réécriture. *Ni toi ni moi* embrasse la vérité – ou du moins, l'historicité – des mythes amoureux : « Il n'y a qu'une chose qui intéresse Orphée, c'est la mort [...] Orphée réussit l'impossible, il a une solution : ce n'est pas lui qui meurt, c'est l'autre » (NTNM, 165) Dans la foulée de ses références tragiques, Laurens tire les ficelles de la mythologie à l'avantage de sa narratrice. Elle donne ainsi l'impression de semer la trahison et l'échec de l'amour du côté des hommes : « Tous les poètes aiment Orphée comme un frère et l'envient comme un rival. Il les fascine tous – Virgile, Ovide, Rilke, Cocteau, Monteverdi, Gluck, Delacroix, Poussin, Rubens... » (NTNM, 168) Ce que soutient la narratrice en faisant refléter le mythe sur sa propre histoire, c'est qu'Orphée n'aime pas Eurydice, « sinon il aurait fait un effort » (NTNM, 167). L'insupportable – et c'est exactement ce qu'il faudrait filmer, écrit-elle, – ne se définit pas par la force de l'abandon, mais par l'absence d'effort qui pousse, au final, Orphée à se retourner vers Eurydice.

Autrement dit, le moyen de s'en sortir chez Laurens passe immanquablement par l'autre : le vrai cinéma ne résidant pas dans la chute de celle qui retombe en arrière, repart vers l'oubli, mais dans sa manière de naître dans les yeux de celui qui ne la retient pas. Pour sa part, dans « Sujet : l'amour », Angot convoque le mythe d'Orphée à deux reprises. Bien qu'il soit intéressant de voir en cette double occurrence une inscription textuelle de la dernière chance (celle-là même qui est accordée à Orphée de sortir Eurydice d'entre les morts), le fait d'avoir *encore* à y revenir est indissociable chez Angot d'une sensation de fatigue. Fatigue du retour, évidemment, mais lassitude qui vient de la forme même de la rétrospective comme si, d'emblée, il n'y avait pas de place dans le sujet de l'amour pour l'avenir. Angot écrit en ce sens que « [c]e n'est pas facile de faire un article comme ça sur commande sur la rétrospective à Cannes, 99, des films d'amour, il y en a trente-cinq. » (S, 29) En deux temps, l'injonction du début (« Orphée, ne te retourne pas ») fait place à la douce supplication du désir : « mais Orphée, je t'en prie, ne te retourne pas. Ne te retourne plus. C'est derrière. Arrête de regarder tout le temps derrière. » (S, 28) Difficile dès lors de concevoir l'écriture chez Angot comme la main qui incite Orphée à se retourner. Elle se présente plutôt à l'autre en s'imposant. Elle se tend, attend et tire Orphée vers l'avant.

Opérant donc à la fois comme *l'écran très clair* et ce qui, en dessous, *ne s'éteint pas de toute la séance*, la main chez Angot poursuit comme une ombre le geste que l'on trouve chez Samoyault et Laurens. On a pu observer que Samoyault, Laurens et Angot écrivent en exposant le geste même d'écrire. Elles montrent à la fois l'image et les mots qui mènent à l'image. Tenant simultanément deux directions, deux niveaux, une telle narration préserve dans l'espace du roman les angles morts, les détours et les impasses de l'histoire d'amour. Dédoublée ainsi, la narration ne se repose pas. Elle s'efforce de rendre visibles la rencontre et la séparation, la capture et l'abandon, et laisse en blanc une question essentielle de l'amour et du cinéma :

quel acteur saurait le jouer, quel acteur saurait ce qui se joue là, dans ce regard qui tue : la haine pour Eurydice, la haine meurtrière pour cette femme dont l'étreinte le hante et le bouleverse, la haine amoureuse, l'amour hostile qu'il a pour elle, le désir qu'elle meure (NTNM, 169) ?

Ce point impossible à filmer et à décrire de la chute... comment le dire? Comment écrire l'image et le mouvement du corps qui tombe comme s'il était sur le point de prendre son envol? Y aurait-il une écriture capable de retenir les corps de tomber? Une lecture capable d'empêcher la disparition de l'amour?

CHAPITRE III

LE DÉJÀ-VU DE L'AMOUR

Je demande : Mais les grands corps des personnages de Racine, défaillants de désir, est-ce que vous les avez vus s'avancer vers vous? Il me dit non. Il me demande : Et vous? Les avez-vous vus? Je dis oui. Et où? Je dis : Dans ma chambre la nuit, tout à coup, au son fabuleux de la lecture, en cadence, ils sortent du noir et traversent le temps.
—Marguerite Duras, *Le monde extérieur*

Érotique du déjà-vu

Au nom de la vérité, quelles questions sont posées pour déterminer si un événement a eu lieu? Forcément, il s'agit de celles qui concernent l'origine, le contexte de la première fois. Dans *Interview*¹, la journaliste s'adresse d'ailleurs à la narratrice, et ce, dès la première occurrence, par une série de questions visant à définir « les choses chronologiques » (I, 14) :

Vous aviez quel âge? Ça a duré combien de temps? De quand à quand exactement? Y a-t-il eu des reprises? A-t-on des traces? De quel type? Vous faites allusion à quelle partie du corps exactement? Vous êtes tombée amoureuse? Quel sentiment? Vous habitiez quelle ville? Venait-il à Reims ou alliez-vous en train à Strasbourg? (I, 11)

Alors que pour Laurens, la trajectoire qui prime est celle marquée par « le premier et le dernier regard d'un homme sur une femme, la rencontre et la rupture » (*NTNM*, 17), l'écriture cherche plutôt, chez Angot comme chez Delvaux, à forcer le détour, à faire revenir la lectrice sur ses pas de manière à ne rien laisser dans l'ombre et à multiplier les regards.

Dans *Les Cascadeurs de l'amour n'ont pas droit au doublage*², on remarque que la narratrice se fond dans la ville de la même manière qu'on dit, en amour, que l'autre nous fait perdre la tête.

¹ Christine Angot, *Interview*, Paris, Fayard, 1995, 136 p. – Désormais, les références à ce texte seront indiquées par I, suivies du numéro de page et placées directement après chaque citation.

² Martine Delvaux, *Les Cascadeurs n'ont pas droit au doublage*, Montréal, HélioTropé, 2011, 172 p. – Désormais, les références à ce roman seront indiquées par C, suivies du numéro de page et placées directement après chaque citation.

C'est-à-dire qu'il y a bel et bien, chez Delvaux, une folie du rituel : « Une fois par jour, je photographie la basilique Saint-Pierre », puis, « [l]e dimanche matin, dans la chaleur torride, je rejoins les touristes [...] et j'erre sur la place Saint-Pierre dans un mouvement comme une prière », et enfin, « [t]ous les jours, je m'assois quelque part sur cette place, je m'en suis fait une règle » (C, 60). Si la narratrice obéit à ce qu'elle appelle « un code de conduite, un garde-fou, un repère dans l'étrangeté de ce que je traverse, un paravent contre la tristesse » (C, 60), l'occupation de la ville se fait à pied, dans la longue et lente dépense qu'il faut au corps pour arriver à faire passer le temps.

Marcher pour faire passer le temps, donc, mais aussi, « pour lui donner une topographie » (C, 60). Par rapport à l'écriture amoureuse, cette question du relief est plus parlante que celle d'un paysage dans lequel se perdrait ou se projetterait l'amoureuse. Le contact avec le sol, avec le relief traduit en soi une réalité née du contraste, de l'opposition. Sur le plan de la métaphore, on pourrait même dire que le relief donne une texture à ce lien, parfois ténu, qui se tisse entre l'écriture et un lieu.

Pour les auteures dont s'inspire la présente recherche, les villes ne fournissent pas que le décor ou la mémoire prêt-à-porter aux récits. La géographie, l'étrangeté des langues, la manière qu'ont les gens d'y vivre à des rythmes différents du leur sont autant d'éléments qui dédoublent la trame narrative. Renouvelant les frontières entre le rêve et le réel, les déplacements des narratrices permettent, à travers une quête de la beauté, d'ériger une mythologie transformée de l'amour. C'est-à-dire une mythologie où les femmes sont en mesure d'aller où bon leur semble, guidées non seulement par les contraintes de l'amour ou de la mort, mais par la nécessité d'écrire, de penser, de donner forme au réel dans ce qu'il a de grand et d'infiniment sensuel. Par l'appel au voyage et par la distance qu'elles font franchir aux narratrices, les villes attisent les sens, et provoquent en même temps une étrange familiarité. Proust parle de cette sensation comme un « effet de l'amour » ; celui que les « poètes éveillent en nous de nous faire attacher une chose littérale à des choses qui ne sont pour eux que significatives d'émotions personnelles³. »

³ Marcel Proust, *Journées de lecture, op. cit.*, p. 45

Qu'est-ce qui fait paraître ces lieux « autres et plus beaux que le reste du monde » ? demande Proust, « c'est qu'ils portent sur eux comme un reflet insaisissable l'impression qu'ils ont donnée au génie⁴ ».

Dans ce rapport décalé au réel, l'écriture amoureuse répond à cet impératif que formule Virginia Woolf à savoir que “*green in nature is one thing, green in literature another*”⁵. Remettant au goût du jour la fascination des voyages et de la culture antique chez les lettrés de la Renaissance, les villes élues par les narratrices témoignent, dans l'espace du roman contemporain, d'un monde où les frontières peuvent naître avec les sentiments. Un monde qui, par le biais de l'écriture, n'est jamais trop grand pour les narratrices qui cherchent en lui *autre chose*. Contrairement à toutes les héroïnes tragiques venues avant elles, les narratrices contemporaines voient l'amour autrement que comme une raison d'attendre ou de mourir. Le vide n'est plus celui laissé par l'absence de l'autre, mais celui auquel l'amour, même disparu, donne de l'ampleur. Un vide que le voyage cherche moins à faire oublier qu'à mesurer, et que l'écriture vise à saisir dans ce qu'il a de plus vrai. Nina Bouraoui parle en ce sens du « désir fou » : « celui qui nous fai[t] remonter la nuit comme l'on remonte un fleuve à la recherche d'un trésor qui n'existe pas⁶. » Elle le dit de l'impossibilité de se rapprocher de celui qui a peur du lien ; comme si, pour vraiment prendre son élan, l'amour avait besoin d'un « espace qui s'ouvre vers un autre espace. » (NB, 219)

Les villes servent d'armature au discours amoureux. Elles offrent une géographie à ses innombrables fragments. Dans son ouvrage *Virginia Woolf's London: A Guide to Bloomsbury and Beyond* (2000), la biographe Jean Moorcroft Wilson accorde tout un chapitre au rôle inimitable de Londres dans l'œuvre de Woolf. Parlant d'elle comme d'autres le feraient d'une amante exigeante, Wilson insiste sur le double effet que provoque la « ville-monde » sur l'écrivaine : “*If London stimulated Virginia's imagination, however, it also exhausted her with its too abundant life. London*

⁴ *Ibid.*, p. 46

⁵ Virginia Woolf, *Orlando*, p. XX

⁶ Nina Bouraoui, *Nos baisers sont des adieux*, Paris, Stock, 2010, p. 215 – Désormais, les références à ce texte seront indiquées par NB, suivies du numéro de page et placées entre parenthèses directement après chaque citation.

*seemed both necessary and destructive to her*⁷.” S’abreuvant elle-même à l’abondance des écrits romanesques, essayistiques et intimes de Woolf, Wilson agrmente le récit biographique d’une importante part de visuel. À l’aide de cartes où sont répertoriés les routes et les endroits fétiches de Woolf, elle montre comment ces lieux sont désormais indissociables de leur ancrage littéraire. Et comment ils protègent, en la gardant vivante, la mémoire même de l’écrivaine.

Woolf écrivait que “*London itself perpetually attracts, stimulates, gives me a play and a story and a poem*”. Puis, elle décrivait à son amante Vita Sackville-West combien ses marches à travers Londres pouvaient “*reviv[e] [her] fires*”. Toujours chez Woolf, la ville est comparée à la “*life itself*”. Son occupation quotidienne est une façon d’échapper au confinement de la chambre et de la maladie et du désespoir qui ponctuent le quotidien de l’écriture : “*I’m so ugly. So old.*”, écrit Woolf dans son journal, “*Well, don’t think about it, and walk all over London; and see people and imagine their lives.*” Il n’est pas anodin qu’elle termine son célèbre essai *Street Haunting: A London Adventure* (1927) par la déduction que “*that is true: to escape is the greatest pleasure; street haunting in winter the greatest adventure.*” Un pareil éloge de la fuite et de l’exploration donne lieu à deux choses : d’abord, à un véritable espace de liberté dans l’écriture, et à une force d’autonomie quant à l’occupation systémique du monde.

Il faut dire, dans le cas de Virginia Woolf, que celle qui hante les rues est, littéralement, en quête d’un stylo. Se soustrayant d’emblée au rôle de passante que le canon moderne lui a collé sur le dos, la femme marche délibérément. Sans vraiment se faire voir, mais sans jouer au fantôme non plus, elle reste à l’affût des mots des autres, de la “*chance phrase*” à partir de laquelle elle pourra “*fabricate a lifetime*”. Ainsi, la femme chez Woolf ne cherche pas à disparaître dans un regard. Que ce soit pour sortir acheter des fleurs, aller au phare ou traverser les siècles en laissant derrière elle sa peau de jeune homme, devenir une femme en l’espace d’une nuit, de tomber amoureuse d’une princesse russe ou d’un capitaine descendant du ciel sur un aéroplane, elle regarde partout autour, sans jamais se perdre. Elle avance. Chacun de ses pas, affirmé ou maladroit, menant à cette avancée.

⁷ J. Moorcroft Wilson, *V. Woolf’s London*, Londres, I.B. Tauris & Co., 2000, p. 10

La marche n'est pas qu'un moyen de sortir de l'espace intime de la maison. Si elle permet à l'écrivaine d'échapper au quotidien, elle lui permet surtout d'embrasser le lieu à part et mouvant de l'écriture : un courant qui a besoin à la fois de lieux, et de distance entre eux. De la possibilité même de la distraction. Dans *Orlando*, la maladresse du personnage principal se traduit d'ailleurs, dès le départ, par une opposition entre la densité du château dans lequel il vit, et le dehors qui, avec son jardin, ses écuries, ses chenils, ses brasseries, son « sentier bordé de fougères qui menait vers le sommet de la colline à travers le parc », est décrit comme n'ayant aucune limite. Cela dit, l'évocation de la maladresse d'Orlando quand il trébuche sur un coffre (malgré un si grand espace), sert sans doute moins à exprimer un trait de caractère du personnage qu'à dire une « parenté entre les qualités » de cette maladresse et « l'amour de la solitude » : « Apte à trébucher sur les coffres », écrit Woolf, « Orlando aimait naturellement les lieux solitaires, les vues dégagées, et le sentiment d'être à jamais, encore et toujours, seul⁸. »

*

Je souhaite lier une pratique de la lecture amoureuse à ce que le philosophe et historien Michel de Certeau écrit sur une possible « rhétorique de la marche » à savoir que « la marche affirme, suspecte, hasarde, transgresse, respecte, etc., les trajectoires qu'elle "parle". » De Certeau met ainsi de l'avant « l'indéfinie diversité de ces opérations énonciatrices » jusqu'à définir les modalités de la marche à partir des proportions, des successions et des intensités qui varient selon « les moments, les parcours, les marcheurs ». Ce faisant, il prouve qu'« on ne saurait donc les réduire à leur trace graphique⁹. » Il ne s'agirait donc pas de contempler la ville comme le faisait le flâneur baudelairien ni de suivre les amants, comme la femme de Duras pour les épier. Comme pour les descriptions métaphoriques que fait Virginia Woolf de Londres, sa ville de prédilection (et auxquelles s'adonnent, par « bout[s] de vérité¹⁰ », Angot et Delvaux), c'est un

⁸ Virginia Woolf, *Orlando*, p. 17-18

⁹ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, p. 150-151

¹⁰ Roland Barthes, *Fragments*, *op. cit.*, p. 272

corps-à-corps qui est mis en scène : celui des narratrices qui écrivent, en la relisant, une « histoire [qui] commence au ras du sol, avec des pas. »

Pour Michel De Certeau, les pas « sont le nombre, mais un nombre qui ne fait pas série. On ne peut le compter parce que chacune de ses unités est du qualitatif : un style d'appréhension tactile et d'appropriation kinésique.¹¹ » Soutenant que « la mémoire, c'est l'anti-musée : elle n'est pas localisable », il avance que :

Les lieux sont des histoires fragmentaires et repliées, des passés volés à la lisibilité par autrui, des temps empilés qui peuvent se déplier mais qui sont là plutôt comme des récits en attente et restent à l'état de rébus, enfin des symbolisations enkystées dans la douleur ou le plaisir du corps¹².

À la lumière de cette conception tactile des lieux, j'aime me rappeler cette phrase, dans *Orlando*, qui dit comment, au terme de quelques siècles, Orlando « aimait à penser qu'elle chevauchait le monde. Elle aimait s'attacher à quelque chose de dur¹³. » Ce rapport à la dureté, qui en est aussi un de la durée, se traduit à un moment de chute : « Se jetant à terre, Orlando sentit sous elle les racines de l'arbre qui se déployaient comme les côtes à partir d'une colonne vertébrale, dans toutes les directions. » Et cet arbre, c'est le grand chêne de 1588 : celui qui se dressait, au bout du sentier bordé de fougères, au sommet de la colline surplombant le château d'Orlando. « L'arbre avait grandi », écrit Woolf, « il était plus vigoureux et plus noueux [...] mais il était encore en pleine force. » Il semble que ce retour au chêne ne témoigne pas d'un quelconque retour aux sources. En effet, si Orlando tombe au pied du grand arbre, se frotte à ses racines, quelque chose tombe en même temps que son corps sur le sol : « un petit livre carré, relié en toile rouge [...] c'était son poème, *Le Chêne*. »

Ce poème qu'Orlando cache sous sa veste, contre son cœur, durant les quelques siècles que dure sa vie et qui tombe à ce moment précis de la chute, révèle autre chose que le passage du temps. En fait, Orlando avait hésité à creuser le sol pour y enterrer son livre. Présument que les chiens le déterreraient, elle « avait pensé [ensuite] au chêne sur sa colline; et en quoi ceci a-t-il

¹¹ M. de Certeau, *op. cit.*, p. 147

¹² *Ibid.*, p. 162-163

¹³ Virginia Woolf, *Orlando*, *op. cit.*, p. 313-314

quelque chose à voir avec cela? » Là où le roman de Woolf semble offrir à ses lectrices la chance de tout lier, de tout comprendre, elle pose la question même de la durabilité du lien, de sa portée pour l'avenir. En fait, la clé du roman, s'il y en avait une, résiderait sans doute après, dans la réponse qu'il fait porter à la poésie, à ce qui reste d'irrésolu dans l'amour, malgré les liens qu'il invite continuellement à faire.

Dès le début, et ponctuellement au fil du livre, l'amour demeure la question laissée en blanc, et même, laissée de côté par le narrateur-biographe. Bien que celui-ci tentera d'expliquer, en trois lignes, ce qu'est l'Amour en misant sur sa nature double¹⁴, c'est ce que *fait* littéralement Orlando, en reprenant son même poème, pendant des siècles, qui finira par marquer une certaine évidence : « Écrire de la poésie, n'était-ce pas un commerce secret », demande-t-elle, « la réponse d'une voix à une autre voix? » La question posée par Orlando pose une autre question qui semble, à son tour, offrir une réponse à sa propre vie :

Que pouvait-il y avoir de plus secret, songea-t-elle, de plus lent, de plus semblable à une relation amoureuse, que les balbutiements par lesquels elle avait répondu, tout au long de ces années, à la vieille chanson que fredonnaient les bois, les fermes, les chevaux [...] et le jardin où s'épanouissent fritillaires et iris?¹⁵

Considérant que les fritillaires sont des fleurs, en forme de cloche, qui ouvrent vers le bas, et que les iris renvoient indépendamment à la partie colorée et circulaire de l'œil, et à une variété de fleurs très hautes sur tige, qui s'ouvrent vers le ciel, il y a, dans ce passage sur la lenteur et les balbutiements d'une vie passée à fuir l'amour (Orlando gardant, inlassablement en elle, la marque de sa passion pour Sacha, la princesse russe) un dernier geste : celui de ne pas enterrer le livre. De le laisser là, sur le sol, « pages au vent ».

Chez *Orlando*, refuser la sépulture du livre, c'est refuser de couvrir la vérité. D'empêcher que le temps (celui du château, du cinéma, des voyages, de la danse et de l'amour) soit à l'abri des imprévus d'un temps plus grand encore. C'est aussi de refuser que le livre ait une durée autre

¹⁴ « L'Amour [...] a deux visages, l'un blanc et l'autre noir; deux corps, l'un tout doux et l'autre hirsute. Il a deux mains, deux pieds, deux griffes; en vérité, de chaque membre un double exactement contraire. Mais les deux sont si étroitement liés qu'on ne peut les séparer. », *Orlando*, p. 116

¹⁵ *Orlando*, *op. cit.*, p. 315

que celle de la lecture. Et donc de croire qu'en écrivant, qu'après avoir écrit, quelqu'un passera peut-être par là, et qu'au lieu d'Orlando, il trouvera quelque chose d'autre au pied du même chêne : un livre qui se lira peut-être comme une lettre d'adieu, peut-être comme une lettre d'amour, mais sans jamais que la forme, ou les libertés de l'interprétation, fassent oublier que le sujet est, encore et toujours, l'amour¹⁶.

Une chambre à part

Depuis la parution de l'essai *A Room of One's Own* (1929) de Virginia Woolf et de sa récupération massive par les féministes, la chambre¹⁷ est devenue un lieu mythique au sein de la littérature des femmes. On se rappelle les deux conditions énoncées par Woolf pour que se produise une réalité qui apparaît dès l'incipit sous le syntagme *women and fiction* (syntagme sur lequel bute Woolf en demandant s'il signifie "*women and what they are like*", "*women and the fiction they write*" ou "*women and the fiction that is written about them*") : "*a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction*¹⁸." Ce qui attire, chez Woolf, c'est l'étoffe d'une pensée. Une envergure qui ne permet pas seulement de faire voir une chose et son contraire, mais de faire place à la complexité d'un argumentaire fondé sur les nuances, les contradictions et l'association libre des idées.

¹⁶ *Orlando* est un roman que Woolf a présenté, dès ses premières ébauches, comme une biographie de Vita Sackville-West, poète et grande voyageuse, mais aussi comme une lettre d'amour pour celle avec qui elle a entretenu, pendant presque trente ans, une correspondance et une histoire qu'il ne faudrait pas réduire à une simple affection. Le roman finit d'ailleurs sur le douzième coup de minuit, « le jeudi onze octobre mil-neuf-cent-vingt-huit » : jour officiel de la publication du roman par la Hogarth Press en Angleterre.

¹⁷ Dans la traduction de Marie Darrieussecq parue en janvier 2016 aux éditions DeNoël, l'auteure choisit le syntagme « un lieu à soi » plutôt qu'« une chambre à soi ». Dans le prologue, Darrieussecq réfère à la traduction comme « la plus amoureuse des lectures » justifiant l'usage du mot « lieu » comme une évidence : « On ne traduit pas seulement le sens, on traduit la musique, le son, le rythme [...] *Un lieu à soi*, c'est le titre de Virginia Woolf. » (p. 10)

¹⁸ Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 4

La prose de Woolf témoigne de ce qu'elle commande. Quand elle écrit, elle n'étend pas le flot de sa conscience. Woolf ordonne, commande et incite la lectrice à voir, à penser, à imaginer le réel exactement comme elle, avant de lui accorder, après coup, la liberté de le refuser : *"So that when I ask you to earn money and have a room of your own"*, explique-t-elle, *"I am asking you to live in the presence of reality, an invigorating life, it would appear, whether one can impart it or not"*¹⁹. Sensible à la dimension symbolique de ce qu'elle avance – *"that five hundred a year stands for the power to contemplate, that a lock on the door means the power to think for oneself"*²⁰ –, Woolf s'en remet au pouvoir de l'imagination. Celui qui se façonne entre les mains des écrivaines et par lequel elle expose sa propre démarche. *"Fiction here is likely to contain more truth than fact"*, écrit-elle, précisant que *"Lies will flow from my lips, but there may perhaps be some truth mixed up with them; it is for you to seek out this truth and to decide whether any part of it is worth keeping"*²¹.

En ce sens, la démarche de Woolf n'est pas étrangère à celle qu'empruntera Arcan quelque soixante-dix ans plus tard dans *Putain* (2001) : récit qui aura littéralement servi (comme on le dit des soldats en temps de guerre) au débat entourant l'autofiction. Bien que le lien entre la chambre et l'argent soit explicite et connoté chez Arcan, la chambre n'est pas un lieu de passage pour la narratrice. Elle est le lieu où elle *rejoue* le jeu fatal de l'amour. Dans *Putain*, la chambre est en effet comme un théâtre antique où sont pervertis les codes de l'amour : c'est l'arène où sont répétés les gestes de la rencontre, de la séduction, de la *closure* aussi – au sens, d'une part, de la fin de l'amour et surtout, de la boucle hermétique que tente de tracer le conte de fée traditionnel. Tout y est faux. La narratrice et les clients, feignant de croire en un certain scénario du désir et de l'amour, en reproduisent à la chaîne les impasses et l'échec. Carburant aux faux-semblants, la chambre chez Arcan apparaît ainsi comme la case départ du jeu de société dans lequel les femmes et les hommes reconstituent la logique de la domination et de la soumission. Cette même logique qui offre néanmoins à la narratrice l'occasion de s'enrichir « sur le dos de

¹⁹ *Ibid.*, p. 144

²⁰ *Ibid.*, p. 139

²¹ *Ibid.*, p. 5

l'amour » : « il a suffi d'une seule fois pour me trouver prise dans la répétition d'une queue dressée sur laquelle je bute encore, ici dans cette chambre²² ».

L'image du jeu de société n'est pas anodine. Si tout dans *Putain* renvoie aux jeux de pouvoir, à l'illusion de l'ascension sociale par l'usage commercial de la beauté, de la jeunesse et de l'amour, rien n'épargne l'imagination de la lectrice quant aux règles qui régissent le lieu même de la chambre. Rien n'est tenu au secret comme si le loquet dont parlait Woolf s'était brisé ou qu'il était devenu inutile. Il faut dire que, chez Arcan, la chambre ne jouit d'aucune sorte de prestige. Si elle est vue de haut, c'est simplement parce qu'elle est « accrochée tout au bout d'un immeuble massif et brun, dressé là dans sa laideur à prix modique, on dirait une ruche géante bourrée de petites alvéoles moisies » (P, 26). Jusque dans sa géométrie, la chambre semble ainsi confinée aux oubliettes :

il faut voir le lit, la table de chevet et le fauteuil qui forment un triangle et qui se regardent depuis leur emplacement, depuis leur solitude de servir à tous et de n'appartenir à personne, de porter la trace de l'usure sans avoir d'âme, comme les bancs de gare sur lesquels on s'impatiente en regardant sa montre tous les quarts d'heure. (P, 28)

Lieu d'attente – de cette « vie d'attendre qu'un homme frappe à la porte » (P, 23) –, la chambre chez Arcan n'est pas propice comme chez Virginia Woolf à la tranquillité ni au retrait temporaire de soi hors du monde. La lumière y est jaune, donnant « une apparence de soirée aux journées », et c'est la noirceur et la saleté qui priment. La narratrice s'applique d'ailleurs à raconter comment elle exploite l'étrangeté de la chambre de manière à « [marquer] les rapports entre les clients » : « j'aime qu'ils ne soient pas trop à leur aise, qu'ils sachent qu'ils ne sont pas seuls dans cette pièce [...] je veux qu'ils comprennent que *cette chambre n'est pas la mienne* » (P, 23).

Pourtant, même sombre, même sale, même prise dans l'urgence (celle des clients qui font vite, qu'il faut voir « s'habiller dès que fini et partir aussitôt pour ne pas rencontrer celui qui est sur le point d'arriver » et qu'« il faut imaginer leur air de n'avoir l'air de rien, comme si de rien n'était » (P, 23), la chambre n'est en rien un lieu négligeable. Elle s'instaure comme lieu même de création et de réflexion sur l'amour. C'est « ici » (comme le répète ponctuellement la narratrice),

²² Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Seuil, 2001, p. 22 – Désormais, les références à ce texte seront indiquées par P, suivies du numéro de page et placées entre parenthèses directement après chaque citation.

que s'écrit le récit. Un *ici* qui s'érige non seulement sur des corps qui ne s'étendent jamais longtemps, mais sur une accumulation presque homogène de corps d'hommes : « des professeurs, des médecins et des psychanalystes [...] chacun s'affairant sur l'une ou l'autre de mes parties, participant au sain développement de l'ensemble » (P, 28). À l'instar du jeu de société, la chambre devient le microcosme d'un monde fondé sur des règles imaginaires et donc, propices à la subversion.

La première subversion porte d'ailleurs sur le rôle que se donne la narratrice : « oui, je suis une escorte qui veut croire que je ne suis pas une putain [...] je suis une putain qui aime se faire traiter de putain, qui aime faire parler les clients de leur famille » (P, 31) et puis, si « c'est vrai, je vais à l'université, je suis une putain qui étudie [...] je reviens fatalement à leur femme et à leurs enfants, je suis une putain qui a de la suite dans les idées » (P, 32). On ne compte plus les articles qui se sont penchés sur la question du culte de la jeunesse et de la beauté dangereuse chez Nelly Arcan. Là où cette question me paraît encore flottante est dans le rapport que tisse ce culte du jeune, du beau et de la peau ferme avec celui du danger de l'amour. Si, pour s'empêcher de hurler, la narratrice est prête à ingérer toutes sortes de clichés – « qu'il faut être belle pour se prostituer et encore plus belle pour être une escorte, pour gagner sa vie à discuter du nouveau film à l'affiche et à boire du champagne » –, aucun compromis ne se fait sur l'amour. Le renoncement est total. Refusant de rester à la maison à « attendre qu'il rentre du travail », elle choisit de vivre seule. Elle déclare, sans honte, qu'elle a « besoin de la planète, de l'étendue du genre humain » et que ne sachant pas aimer « d'un amour vrai, qui ne demande rien, donne tout » (P, 33), elle se promet de renvoyer au monde, aux lecteurs, cette vision horrible qu'ils projettent sur elle.

S'il y avait une loi capable de régner à la fois dans la chambre, et à l'extérieur d'elle, ce serait la loi du Talion. Une loi où la vengeance repose sur la réciprocité. Une façon de faire payer l'autre pour le mal qu'il aura d'abord infligé. Or, chez Arcan, le crime et la peine proviennent non seulement d'une seule personne, mais ils sont dirigés vers cette même personne; de manière à poser sur la narratrice, et sur son amour, un geste répété de hara-kiri qui n'appelle aucun pardon.

Quand, à la fin de la journée, tous les hommes disparaissent enfin et qu'elle est « seule ici et que rien ne se passe », la narratrice ne quitte pas la chambre et ne fait rien qui donnerait l'impression à quiconque qu'elle l'occupe ou pire encore, qu'elle s'en occupe. Stoïque, elle reste « assise sur le lit, devant les rideaux tirés de la fenêtre, en tournant sur [elle]-même, en fixant les murs, les draps, le fauteuil, la table de chevet, la mousse sur le plancher » (P, 65). À la fois sortie du temps, et moulée dans son ciment, la narratrice avoue se mettre à écrire comme elle parle : en s'adressant à voix haute à « ce qui se tient ici en sachant que ça ne sert à rien, qu'à parler sans arrêt ça ne sert à rien » mais que :

il faut s'entêter pour ne pas mourir sur le coup d'un silence trop subi, tout dire plusieurs fois de suite et surtout ne pas avoir peur de se répéter, deux ou trois idées suffisent pour remplir une seule tête, pour orienter toute une vie. (P, 65)

Dans *Putain*, ce n'est donc ni la vacuité des lieux, ni celle des sentiments qui insufflent une menace sur la vie de la narratrice. C'est le silence dans lequel il est si facile de tomber. Et puisque la douleur provient à parts égales des hommes et des femmes, la violence va et vient, elle aussi, dans tous les sens. Pourtant, là où le combat se singularise enfin (en rompant avec l'enchaînement mécanique et la répétition des gestes vides du corps), c'est dans l'espace de proximité entre la mort et l'amour : « c'est désespérément logique, le désir qui ne connaît de réalité que lui-même [...] vous verrez bien, je mourrai de ce compromis que je ne veux pas faire [...] on finit tous par mourir de la discordance de nos amours. » (P, 120-121) L'amour étant placé du même côté que la mort, le problème jaillit du débordement qu'impliquent l'un et l'autre sur la vie de la narratrice. À l'image des « sacs verts remplis de petits sacs blancs remplis de mouchoirs visqueux et de préservatifs » (P, 128) qui règnent dans la chambre, sous l'évier de la cuisinette (et qu'il faut vider pour ne pas intimider les hommes avec le spectacle de la décharge des autres), l'amour obéit à une logique de camouflage. Il n'est ni la cible, ni la raison derrière les choix de la narratrice. Mais il existe. Ainsi, s'il a une finalité, celle-ci tient à « l'aboutissement de dizaines d'heures de travail » et au « résultat de [son] action, de [son] expertise de sucer, de putasser à la chaîne ». « [V]oilà d'ailleurs pourquoi je vis », dit-elle, « pour stocker le désir du plus grand nombre » (P, 129). Difficile d'être plus au ras du réel qu'en inventoriant l'amour comme on ferait le décompte des déchets et des dépenses...

Je rappelle comment, à la toute fin de son essai – dans une série de *what if* où elle explore la variété des possibles dont parlait la philosophe Valérie Gérard dans son texte sur les lieux des histoires d’amour –, Virginia Woolf attirait déjà l’attention de ses lectrices sur le fait suivant : “*if we escape a little from the common sitting-room and see human beings not always in their relation to each other but in relation to reality*” et “*if we face the fact, for it is a fact, that there is no arm to cling to, but we go alone and that our relation is to the world of reality and not only to the world of men and women*”, alors “*the opportunity will come and the dead poet who was Shakespeare’s sister will put on the body which she has so often laid down.*”²³ À la lumière de ce qu’écrit Woolf, il importe de réfléchir à ce que lance la narratrice de Nelly Arcan dans *Putain* quand, vers la fin du récit, elle semble être allée au bout de la répugnance inspirée par la chambre : « Mais en dehors de tout ça, de cet appartement dont il n’y a déjà plus rien à dire, vous ne saviez pas qu’à l’université j’étudiais la littérature » (P, 131). En fait, à aucun moment la narratrice ne dit sortir de la chambre de son plein gré. Elle n’interrompt ni les gestes, ni le travail de manière à « faire semblant d’avoir une vraie vie, une existence de neuf à cinq [...] comme si on était dans la suite du métro, du boulot et du dodo » (P, 155). Or, le choix d’étudier en lettres traduit inmanquablement une porte de sortie. Même si elle prétend le faire « dans un but esthétique » et qu’elle est consciente que « ces études à tourner les pages d’un livre ne-[la] mèneront [...] nulle part et surtout pas sur le marché du travail », il s’agit d’un choix « cohérent » (P, 131). Une façon non pas romantique d’échapper au réel, mais d’y survivre : « continue[r] donc de rêver car il faut bien après tout s’adapter à la réalité. » (P, 77)

Je tiens à penser au décalage entre la chambre de la putain et celle dépeinte par Woolf, mais sans les comparer. En refusant de chercher dans le réel une quelconque justification à la tirade tragique de Nelly Arcan, et surtout, en refusant de voir entre les deux femmes, un destin semblable. En effet, la relation entre les deux chambres sert à faire voir que la tragédie ne tient pas à leurs corps de femme qu’elles utilisent, qu’elles épuisent et auxquels elles semblent renoncer. Arcan arrive à faire du corps quelque chose d’interchangeable ; la chambre perchée sur l’avenue Doctor-Penfield agissant presque comme un socle à ce grand renoncement. La tragédie n’a donc lieu ni dans le corps, ni dans la chambre. Elle est celle qui débute à même les mots et les phrases : ceux qui permettent à la narratrice de sortir de ce corps, de s’extraire de cette chambre

²³ Virginia Woolf, *A Room of One’s Own*, *op. cit.*, p. 149

qui, jamais, ne la tiendra prisonnière. Par le biais de cette chambre devenue théâtre – lieu de répétition mortifère de l’amour – Arcan investit une autre mythologie. Elle inscrit l’amour dans l’illusion de la grandeur, dans la banalité. Elle fait de la chambre le lieu du renoncement à une quelconque forme de vérité de l’amour. C’est là, sur le plancher sale de cette chambre, que tombent une à une les promesses et les rêves de l’amour... C’est là, dans le temps figé, corrompu et perdu d’une chambre de passe, que l’amour devient monnaie d’échange.

Le roman *Putain* fait ainsi doublement écho à l’essai de Virginia Woolf. D’abord, par sa réponse aux conditions matérielles de l’écriture des femmes. Puis, par ce qu’il reflète du roman fictif intitulé *Life’s Adventure* que prétend lire Woolf pendant la rédaction de son essai. En effet, à propos de l’auteure présumée de ce livre, elle écrit : “*First she broke the sentence ; now she has broken the sequence. Very well, she has every right to do both these things if she does them not for the sake of breaking, but for the sake of creating*²⁴.” Du point de vue de la création, la plume de Nelly Arcan traduit précisément ce que Woolf attend et aime des femmes qui écrivent : “*I like their unconventionality. I like their completeness. I like their anonymity*²⁵.” À l’image de la chambre elle-même, la narratrice aux noms multiples, chez Arcan, semble répondre et déroger à la perfection qui est attendue de son sexe depuis toujours : « je suis une femme de la pire espèce, une femme qui fait la femme » (P, 44), affirme-t-elle. Or, « ça ne résulte pas tant d’une pratique ni d’une technique mais d’une souplesse infinie » (P, 21). Comme l’anticipait déjà, sous le couvert du commandement, Virginia Woolf : “*it is fatal for anyone who writes to think of their sex [...] for anything written with that conscious bias is doomed to death*²⁶.”

Ainsi, dans la démonstration de ce temps auquel donne accès une chambre appartenant à tous sauf à soi, le roman d’Arcan parvient à s’extirper avec souplesse (malgré toutes les ironies et les clichés qu’elle enfonce) de la chaîne des femmes amoureuses en littérature. Sa narratrice écrit, mais seulement pour passer le temps, pour préparer ses classes de littérature. Elle lit, mais

²⁴ Virginia Woolf, *A Room of One’s Own*, op. cit., p. 106

²⁵ *Ibid.*, p. 145

²⁶ *Ibid.*, p. 136

surtout des hommes. Elle mentionne à plusieurs reprises les noms de Jean-Paul Sartre et d'Antonin Artaud. Elle avoue se prostituer « d'abord pour l'argent », mais en disant que s'« il y avait déjà autre chose dans ce besoin d'argent, c'était sans doute l'urgence de mettre un terme à [s]a virginité, de forcer les hommes à [la] prendre parce qu'[elle] étai[t] là, [elle] et pas une autre » (P, 55). Dès lors, l'accélération ne répond pas à un quelconque impératif amoureux. Il s'agit plutôt, chez Arcan, de devancer l'ordinaire et de refuser, coûte que coûte, le « bon » ordre des choses.

*

Dans *A Room of One's Own*, Virginia Woolf met l'accent sur l'insignifiance des personnages féminins dans la littérature qui précède le XVIII^e siècle. Démontrant, à l'aide d'exemples, que l'amour “*was the only possible interpreter*”, elle demande aux lectrices contemporaines d'imaginer le sort de la littérature si les hommes avaient été représentés autrement, “*as the lovers of women, and were never the friends of men, soldiers, thinkers, dreamers ; how few parts in the plays of Shakespeare could be allotted to them ; how literature would suffer*”²⁷. Ce que fait Arcan avec *Putain* est justement de créer un monde où les hommes portent à peu près tous le même nom et où leur singularité est refusée. Ils ne sont pas amis, ni soldats, ni penseurs. Ils sont tous, sans exception, des pères qui bandent, des hommes d'affaires qui bandent. Les hommes sont ceux à qui on n'accorde pas d'amour et que les filles rejettent par nécessité, pour survivre, puisque, comme le dit la narratrice, « un seul homme dans ma vie serait dangereux, trop de haine en moi pour une seule tête » (P, 38). Il s'agit donc d'un monde qui souffre, mais où personne ne semble gagner quoi que ce soit de cette souffrance. Il n'y a ni prince charmant, ni fée marraine. Arcan nous donnant accès à un monde où les filles en auraient peut-être eu marre d'attendre. Ainsi, dans la parade des pages très denses de *Putain*, la narratrice admet aimer peu de choses. Il y a les chambres d'hôtel qu'elle aime, car elles forment :

un petit univers clos, un cocon de tapis assortis aux draps du lit, de reproductions de tableaux de Van Gogh et de Monet, de verres enrobés de papier blanc et de films pornos, de sachets de bain moussant qu'on fait mousser jusqu'au menton dans le grand bain à bulles. (P, 157)

²⁷ *Ibid.*, p. 108-109

Puis, il y a, en plus de cette façon d'aimer « d'un amour d'adieux, l'amour de partir loin de moi » (P, 39), l'amour que la narratrice voue à son psy. L'homme à qui elle parle, dans *sa chambre à lui*, sur son divan-lit à lui, mais qui n'a rien à voir, à premières vues, avec ce qui se passe dans la chambre jaunâtre de Doctor-Penfield. Mais, par sa manière de s'adresser à lui comme si elle s'adressait à un client – en reprenant les mêmes tactiques de séduction, le même langage cru, et s'efforçant d'éveiller un désir, d'en tester les limites, la narratrice reproduit le même schème. Ainsi, d'un côté comme de l'autre, le plaisir se trouve dans la distance, la mise en scène, l'impossibilité que régissent les lois d'un monde qui ne prend pas tellement compte du grand rêve de l'amour ; dans ce qui paraît juste assez faux pour faire croire qu'on peut échapper à la vérité froide des cœurs qui n'y croient plus, qui se laissent tomber... et qui, dans la chute, se brisent. Se perdent de vue.

Aimer d'un amour d'adieu

Dès le préambule, la narratrice de *Nos baisers sont des adieux* se risque quant à elle à conjurer la distance : « Le désir n'est pas isolé. Il est multiple et secret. Il est par les autres et pour les autres. Je me suis raccordée aux hommes, aux femmes, aux objets et aux images qui ont construit la personne que je suis. » Là où jamais il n'est question du baiser dans *Putain*, il y a chez Nina Bouraoui une prédominance de tout ce qui se rattache à la bouche, à la langue ; aux souvenirs qu'en garde la narratrice. Rappelant le roman *Pas un jour* (2002) d'Anne F. Garréta où l'auteure se donne « pour objet de raconter le souvenir que tu as d'une femme ou autre que tu as désirée ou qui t'a désirée » ne faisant « que cela » du récit, c'est-à-dire « le dévidage de la mémoire dans le cadre strict d'un moment déterminé²⁸ », le roman de Bouraoui témoigne du « cadre strict » dans lequel se vit et se dit l'amour. Mais en montrant surtout comment ce cadre est appelé à se redéfinir constamment par le biais de ce que la narratrice appelle « une narration du plaisir » (NB, 11).

²⁸ Anne F. Garréta, *Pas un jour*, Paris, Grasset, 2002, p. 11-12

Nos baisers sont des adieux fonctionne en effet par courts chapitres où se succèdent sans ordre précis : des villes (Paris, Venise, Abou Dhabi, Alger, Paramé, Zurich, Vienne, Provincetown, Rome), des époques entre le passé de l'enfance et le présent de l'écriture, des gens avec des noms (Sasha, Esther, Darrell, Karen, Astrid, Gil, Diana, Filippa, Ève, Naïma, Marilyn, Marion, Johan, Mehdi, Sonia, Julien), des gens anonymes (X, l'homme, le garçon, la foule), des œuvres d'art (une main en bronze – avec *L'Amour* en légende – un dessin de Tracey Emin, un film d'Agnès Varda, un tableau d'Egon Schiele, des photographies de Robert Mapplethorpe et de Nan Goldin, la *Piéta*, un dessin de Picasso, une œuvre de Marina Abramovic), des signes divers (le chiffre trois, le SMS, le mail) et des états sensibles (la chose, la lubie, la première fois, l'autre vie, l'intuition amoureuse, l'excitation, le rêve). Dans la profusion d'éléments spatio-temporels, culturels et sensoriels, le roman de Bouraoui semble fournir une toile impressionniste de l'amour. Or, Bouraoui met un frein au voyeurisme qui anime, par exemple, le récit de Nelly Arcan. En effet, il s'agit chez elle de concevoir le roman comme un labyrinthe dont le but n'est pas de faire perdre le nord aux lecteurs et lectrices, mais de les entraîner plutôt dans les sillons intimes et fragmentés de la mémoire. D'abord, en leur faisant prendre la mesure des silences et des oublis, puis, en attrapant ce que Virginia Woolf appelait "*those unrecorded gestures, those unsaid or half-said words, which form themselves, no more palpably than the shadows of moths on the ceiling, when women are alone, unlit by the capricious and coloured light of the other sex*"²⁹.

Une telle liberté de raconter et d'aligner sans chronologie des moments d'amour n'échappe cependant pas, dans l'espace du livre, à un début et à une fin. En ce sens, *Nos baisers sont des adieux* commence à Paris en 2009, l'année qui se rapproche le plus de l'année de publication réelle du roman et avec le personnage de Sasha. Sasha est le seul personnage qui revient plus d'une fois dans le roman. En fait, elle apparaît à plus de quatorze reprises, et chaque fois, elle s'appréhende dans des espaces clairement circonscrits (une chambre, un parc, une voiture, une boutique, un café, une ville, une photographie). Contrairement à la chambre de *Putain* où se joue une mascarade de l'amour (l'amour étant à la fois préservé et corrompu par ses multiples mises en scène où abondent les jeux de pouvoir entre les hommes et la narratrice), il n'y a dans la chambre où se retrouvent Sasha et la narratrice de Bouraoui : « aucun intrus, aucun jeu de rôle,

²⁹ Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, *op.cit.*, p. 110

aucune image qui s'interposait. Il n'y avait aucune force ou soumission, aucune mise en scène ou décor, aucun secret. » (NB, 11) Bouraoui écrit, à propos de cette rencontre entre les deux personnages féminins, qu'elles « jouiss[aient] l'une de l'autre, ensemble et subjuguées » instaurant d'emblée un temps à part pour parler de l'amour des femmes.

Si Nelly Arcan aborde furtivement la même question dans *Putain* à partir de la figure du « duo » qui sert à « se donner en spectacle », l'image du couple de femmes diffère considérablement. Chez Arcan, la narratrice dit choisir Danielle comme « partenaire » parce qu'elle est la plus âgée de l'agence. La narratrice explique qu'« il n'y a rien comme une autre femme pour me rappeler que je ne suis pas à la hauteur » et qu'en ce sens, Danielle « triomphe rarement, parce qu'elle est mon faire-valoir, ma trop grosse, ma trop vieille. » (P, 149-150) La narratrice de *Putain* caresse en secret l'image d'une romance siamoise où les filles seraient « prisonnières de leur ressemblance, contraintes de s'aimer » :

toutes deux plus malheureuses de causer le malheur de l'autre, immédiatement contaminées par les yeux humides, les soupirs, les tremblements de mains, le moindre pincement de cœur, l'effet exponentiel d'être deux, jusqu'à la mort, les deux sœurs en chute libre qui s'aiment malgré tout parce qu'elles n'ont pas le choix. (P, 152)

Mais l'union des filles, dans la réalité de la chambre de passe, est vouée à l'échec. Vouée, du moins, à une lutte voire à un décalage perpétuel. Entre l'une qui crie plus fort, et l'autre dont la poitrine est plus généreuse, les filles chez Arcan ne connaissent pas l'harmonie ; seulement le joug que crée parfois la subjugation. Toutes les tentatives de se lier à une autre aboutit, pour la narratrice, à un échec, à un mensonge, à une blessure.

*

Dans *Literary Couplings. Writing Couples, Collaborators, and the Construction of Authorship* (2006), Marjorie Stone et Judith Thompson s'interrogent sur la notion même de *couplings* en ce qu'elle diffère, par exemple, de l'idée du couple. Elles posent la question dans le but de déconstruire, ou plutôt de « dissolve the binary structure » qui entretient à la fois l'oppression et l'obsession d'une image aussi séduisante que celle d'un couple symétrique. Elles définissent ainsi la notion de

“*couplings as a compositional activity*”³⁰ : c’est-à-dire comme une activité où se conjuguent les forces et les faiblesses de tout le monde, à la fois lectrices, auteures et aussi personnages, lieux et éléments de la fiction qui les amènent, l’un et l’autre, à penser. À se redéfinir en tenant compte de l’altérité, de la différence.

Ainsi, chez Arcan, le seul “*coupling*” me semble être celui qui opère à travers l’acte de lecture. En effet, devant l’espace hermétique du monologue, seule la lectrice peut tout « voir », tout « entendre ». C’est elle seule qui peut suivre la narratrice non seulement à travers les liens qu’elle fait, mais dans les différents lieux qu’elle traverse pour tracer l’itinéraire de sa propre solitude. Arriver à ce qui, dans le rapport entre le réel et la littérature, permet de penser la solitude comme une double construction de soi : « un rapport passionné », écrit Camille Laurens, « à la vérité insaisissable du monde³¹. »

C’est également dans une chambre où se retrouveront éventuellement deux femmes que *tout* commence pour la narratrice de *Nos baisers sont des adieux* : « Une chambre prêtée, pour dix jours, l’été, à Paris. Une chambre qui devenait à moi, à force d’y vivre. » (NB, 12) Mais que voudrait bien dire ce « tout » des commencements ? À l’instar de Godard qui revient ponctuellement sur ce quelque chose de l’amour, Bouraoui tronque l’indécision et évoque, simplement, « la chose ». Certes, elle y attribue un lieu (Paris) et une date (1978) – la décline dans le récit par les multiples troubles assaillant le corps de la narratrice – mais la chose reste, au final, une énigme. Ne sachant toujours pas comment définir l’origine de la chose, la narratrice parlera en rétrospective de sa capacité à profiter « d’un état de conscience amoindrie », à « s’infiltrer » même. Elle la décrira au présent comme ayant été « envahissante », mais « indispensable à [sa] vie ». Or, conçue comme un « surplus » avec lequel elle affirme avoir été en « circuit fermé », la narratrice dira avoir compris que c’est grâce à l’envie irrépressible de se « donner du plaisir et de [se] délester des forces » que la chose « se libérait [d’elle] dans la chambre. » (NB, 13)

³⁰ Marjorie Stone et J. Thompson (dir.), *Literary Couplings. Writing Couples, Collaborators, and the Construction of Authorship*, University of Wisconsin Press, 2006, p. 5

³¹ Camille Laurens, « Affronter l’épreuve du vrai », *Le Monde*, mars 2010, p. LIV3

Interprété par la narratrice comme un lieu de connaissance et de libération dans lequel la solitude s'impose et devient un moteur au désir, l'empire du corps – pour reprendre la formule de Bouraoui – siège au cœur de la chambre. « J'étais excitée par la situation, parce que je la vivais seule. », dit-elle, « Personne ne pouvait imaginer la scène que je venais de dresser. Mon corps, la carabine, le lit, les magazines. » Puis, aussitôt, elle ajoute comment « [l]a scène que je formais aurait pu être filmée ou photographiée dans le sens où elle allait plus vite que la réalité. » (NB, 15) Or, le temps en accéléré du désir trouvera, quelque trente ans plus tard, en la compagnie de Sasha, une certaine accalmie. Accalmie où le temps ne donne pas que l'impression de ralentir, mais de se poser : « Quand je fermais les yeux, les murs de sa chambre devenaient des falaises [...] Nous glissions l'une sur l'autre sans tomber, notre équilibre était parfait. » (NB, 27)

Dans l'espace à la fois intime et immense de la chambre, la suspension du temps s'actualise ainsi chez Bouraoui par le biais d'une intimité amoureuse complète et contraire à l'ordre chronologique du jour et de la nuit : « Nos nuits étaient des aubes, nos jours des soirées, nous vivions à l'envers du temps. » Cela dit, quitter la chambre devient une source d'angoisse pour la narratrice ; comme si la tranquillité qui y avait été acquise, le monde qui y avait été créé se perdrait inmanquablement : « Quand je la quittais, je ne savais jamais si j'allais la retrouver. Si le silence allait nous ensevelir comme du sable. » Alors que Duras écrit, dans *Les Lieux*, que « le sable, c'est le temps³² », il y a dans la passion, et la peur qui en fait une urgence chez Bouraoui, une conscience aigüe du danger que représente le temps qui passe sur l'amour. C'est d'ailleurs de cette peur amoureuse que provient le titre du roman. En effet, alors que la narratrice raconte comment « nous nous embrassions à chaque feu rouge comme si nous manquions de temps » (NB, 30) et qu'elle espérait « que cela se poursuive, que le temps ne nous efface pas, que notre désir reste comme si nous étions en train de nous apprendre [...] qu'il n'y ait aucune érosion », elle dira, en réaffirmant l'ancrage temporel de cette histoire, que « nos baisers ressemblaient souvent à des adieux. » (NB, 27)

³² Marguerite Duras, *Les lieux*, op. cit., p. 232

In statu nascendi

Au fil de sa réflexion dans *Ce temps qui ne passe pas*, le philosophe et psychanalyste Jean-Bertrand Pontalis se penche sur l'état amoureux *in statu nascendi* en énumérant « le trouble que suscite son apparition, les émois qui l'accompagnent, la douleur exquise du vague à l'âme, la crainte que l'amour ne s'estompe quand il cessera d'être indéterminé³³ ». Se référant à l'esquisse (forme initiale d'une œuvre dont on dit qu'elle servira de guide à l'artiste), Pontalis met de l'avant l'idée voulant que l'esquisse, comme l'état amoureux, « redoute, retarde la clôture du fini. Ce n'est pas que le pinceau, le crayon, la plume se soient arrêtés en chemin : ils n'ont pas voulu que le chemin s'arrête. Leur charme vient de là », écrit-il. « Presque tout demeure possible³⁴. » En ce sens, Pontalis « pressen[t] bien en quoi le choix, par exemple, d'une écriture fragmentaire peut témoigner d'une incapacité à lier, à assembler les morceaux ».

Or, là où la littérature donne l'impression d'achopper en n'assurant ni unité ni continuité, le philosophe écrit qu'« avec les fragments, il n'y aurait au mieux que des commencements. Des ensemencements, en série, pas de lente gestation, des commencements qui sont leur propre fin³⁵. » En regard de l'histoire d'amour, le fragment tel que le pratique Nina Bouraoui (mais aussi Martine Delvaux et Camille Laurens) emprunte à la photographie une certaine forme d'instantanéité, bien sûr, mais aussi d'intemporalité. Il est d'ailleurs intéressant de constater que la narratrice de *Nos baisers sont des adieux* associe son amour pour Sasha à ce qu'elle appelle « une démarche du souvenir » : « Je la photographiais pour capturer son visage [...] Je multipliais ses images, en vue d'un manque prochain. » (NB, 170) En dehors de la chambre – comme s'il s'agissait de trouver une diversion aux corps qui ne se touchent pas – photographeur comble le désir comme l'écrit Susan Sontag de toucher l'autre puisque « photographeur, c'est s'approprier l'objet photographié³⁶. » Sontag mise en ce sens sur le pouvoir « magique » de l'entreprise

³³ J.-B Pontalis, *Ce temps qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, 2001, p. 140

³⁴ *Ibid.*, p. 142

³⁵ *Ibid.*, p. 144

³⁶ Susan Sontag, *Sur la photographie*, p. 16

photographique puisqu'« une photo ne se contente pas de ressembler à son modèle, de lui rendre hommage. Elle en est une partie, un prolongement ; et c'est ainsi un puissant moyen de l'acquérir, de le dominer³⁷. »

Force est de constater que la photographie chez Bouraoui n'a pas seulement lieu en dehors de la chambre ; une fois à l'extérieur des murs, elle en recrée le rituel. Conditionnée par un jeu de distance, le geste de photographier l'autre sous tous ses angles – en ne cherchant pas qu'à capter la bonne lumière, mais à « capturer son visage et l'espace qui l'entourait » (NB, 170) –, ajoute à cette manie irrépressible qu'a la narratrice, une fois dans le taxi du retour, de faire « l'inventaire de l'espace » qu'elle avait occupé : « le garage, l'ascenseur, le salon, la cuisine, la chambre, la salle de bains, le jardin – comme les preuves d'une histoire que je n'arrivais pas à posséder en entier. » (NB, 113) Rappelant la récurrence des listes chez Christine Angot, ce geste d'inventaire montre chez Bouraoui que si « la photographie est un art élégiaque, un art crépusculaire » et que « toutes les photos sont des *memento mori*³⁸ », la volonté d'assembler les morceaux va de pair avec « l'union » que décrit Roland Barthes dans ses *Fragments*. En effet, comme fantôme, le « rêve d'union totale avec l'être aimé » traduit une « forme duelle » par laquelle les amoureux en viendraient à souhaiter « que l'un et l'autre nous soyons sans places : que nous puissions magiquement nous substituer l'un à l'autre ». Cette union, précise Barthes, « serait sans limites, non par l'ampleur de son expansion, mais par l'indifférence de ses permutations³⁹. »

Dans *Nos baisers sont des adieux*, la fusion qui a lieu dès le début dans la chambre entre Sasha et la narratrice est formelle : « Il nous arrivait de rester encastrées l'une à l'autre pendant des heures, par terre dans sa chambre [...] dans une torpeur proche de l'évanouissement. » (NB, 158) Il s'avère d'ailleurs essentiel, d'un côté comme de l'autre, que l'état fusionnel soit vécu avec la même intensité :

³⁷ *Ibid.*, p. 183-184

³⁸ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 29

³⁹ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, *op. cit.*, p. 269

Elle disait que nos corps étaient faits l'un pour l'autre et qu'il était impossible que nous passions à côté de notre histoire qui était avant tout l'histoire d'une attraction à laquelle nous ne pouvions échapper, à laquelle il fallait nous soumettre.

En ce sens, malgré les obstacles qu'impose l'autre en « ne quittant pas ses lunettes de soleil, ou se cachant derrière sa main » (NB, 170), l'acte de photographe finit par rendre compte de ces moments de fulgurance, de capture. Ce que montre dès lors la narratrice, c'est que la photographie n'appartient pas qu'au passé. Elle sert à marquer le présent de son amour (« être contemporaines de notre amour » dit-elle) : espérant ainsi, à chaque prise, « fixer la vie en train de se vivre. » (NB, 170) Entre les murs de la chambre comme dans le cadre de la photo, le sentiment amoureux est donc inséparable, chez Bouraoui, d'un contact intime avec le temps en ce que celui-ci insuffle de durée dans le roman : durée de l'absence, de l'attente, de l'ennui, mais durée que nécessitera, surtout entre 1978 et 2009, la transformation du désir en véritable amour.

Pour conclure au sujet de la forme fragmentaire et du rapport important qu'elle entretient avec la chambre comme lieu spécifique de l'amour et du temps qu'elle permet de construire, j'en appelle à ce que dit Susan Sontag sur la charge émotive de ce qui, comme une photographie, peut se détacher d'un ensemble. Or, ce n'est pas sur le détachement que se penche Sontag, mais sur un art de mettre les choses ensemble. Elle écrit que : « du fait que chaque photographie n'est qu'un fragment, sa charge morale et émotive dépend de son point d'insertion⁴⁰ ». Dès lors, si le point d'insertion se définit par la place qu'occupe un élément singulier dans un ensemble et que, par exemple, chacun des moments racontés dans *Nos baisers sont des adieux* semble exister par et pour lui-même, l'éparpillement de l'histoire avec Sasha en quatorze morceaux est tout à fait éloquent : ne serait-ce que pour réfléchir, dans le cadre de cette recherche, à l'ordre impressionniste des souvenirs nourris par le désir et au travail de liaison que sous-tend toute narration de l'amour.

Cela dit, ne s'agirait-il pas de voir en cette photo dont parle Sontag quelque chose comme une fenêtre ? Une fenêtre qui, depuis l'intimité de la chambre, donne à voir et à imaginer un monde lointain, parallèle ? Un monde qui, depuis la consécration des romantiques, permet d'envisager, comme horizon, le rêve d'une grande beauté ?

⁴⁰ Susan Sontag, *op.cit.*, p. 131

CHAPITRE IV
LA BEAUTÉ ET L'AMOUR

*This is how it always ends. With death. But first there was life. Hidden beneath the blab, blab, blab.
It's all settled beneath the chitter chatter and the noise. Silence and sentiment. Emotion and fear.
The haggard, inconstant flashes of beauty. And then the wretched squalor and miserable humanity.
All buried under the cover of the embarrassment of being in the world, blab, blab, blab...
Beyond there is what lies beyond. I don't deal with what lies beyond. Therefore... let this novel begin.
After all... it's just a trick. Yes, it's just a trick.
—La Grande Bellezza (2013)*

Dans le prolongement de ce qui a été dit sur l'occupation des lieux et du temps de l'amour à travers l'expérience de la littérature, je souhaite me pencher à présent sur la beauté qui découle du caractère « à part » de ces lieux et du temps de l'amour. Mais qu'est-ce que la beauté? S'agit-il vraiment d'en fixer une définition pour être en mesure de la voir, d'en ressentir l'influence à travers les mots? La beauté ne serait-elle pas, comme l'amour, ce qui se sait et ce qui s'ignore : ce qui continue toujours à se chercher, à être transmis malgré les doutes et la conscience de l'éphémère. À la fin de la dernière lettre qu'il adresse à son amant, du fond de sa cellule de la prison de Reading, Oscar Wilde écrit : « Tu es venu à moi pour apprendre le plaisir de la vie et le plaisir de l'art. Peut-être ai-je choisi pour t'enseigner quelque chose d'infiniment plus beau, le sens de la douleur, et sa beauté¹. » Puis, de la bouche du personnage de Salomé (juste avant que celle-ci ne soit écrasée sous les boucliers du roi), Wilde écrit, en faisant référence au Cantique des cantiques : « Si tu m'avais regardée, tu m'aurais aimée. Je sais bien que tu m'aurais aimée, et le mystère de l'amour est plus grand que le mystère de la mort. Il ne faut regarder que l'amour². » Ainsi, au-delà de l'attraction qu'exercent les commencements ou la fin de l'amour, il y a une beauté plus sombre que cherche à capter et à transformer l'écriture, beauté qui est ce qui reste de l'amour, ce qui survit, ce qu'on garde et qui, en ce sens, en est peut-être aussi l'essentiel. De manière à mettre en lumière ce lien entre la beauté et l'amour, je penserai, au fil du prochain chapitre, à ce qui, dans l'écriture, donne aux images de l'amour à la fois une lumière, une part d'ombre et de fragiles contours.

¹ Oscar Wilde, *De profundis*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996 [1962], p. 689

² Oscar Wilde, *Salomé*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996 [1891], p. 1258

« Rome, qui t'a vu naître, et que ton cœur adore! »

C'est ainsi que Camille s'adresse à son frère dans la tragédie *Horace* de Corneille. Le voyant revenir vainqueur d'une guerre qui opposait sa famille et celle de son bien-aimé, Camille comprend que cette victoire ne peut être signée que du sang de son amant. Affligée, elle se compare à une furie et lui réclame le droit aux larmes. Horace, ne comprenant pas que sa sœur puisse préférer le souvenir d'un homme aux intérêts de Rome, lui ordonne de ne plus suivre sa passion, de régler ses désirs : « Tes flammes désormais doivent être étouffées ; Bannis-les de ton âme, et songe à mes trophées ; Qu'ils soient dorénavant ton unique entretien. » Dans l'après-coup d'une tirade de Camille contre la Rome chérie de son frère, celui-ci empoigne son épée et la poursuit jusque dans la mort. Pour justifier le meurtre de sa sœur, Horace proclame que quiconque ose pleurer un ennemi de Rome doit consentir à mourir.

Présentée en 1640, *Horace* est une pièce qui, fidèle au genre de la tragédie, oppose les passions. Au-delà de l'action et des dilemmes, il y a pourtant les vestiges d'une fascination pour l'Italie de la Renaissance. Si cette fascination se décline, d'un côté, par les thèmes de la gloire et de l'émulation et de l'autre, par la corrélation étroite qui est établie entre le contexte guerrier et les figures de femmes passionnées, ce qui attire mon attention est le fil rouge reliant l'amour de Rome la romantique et le malheureux destin de la jeune femme. Corneille montre en effet une Rome qui, comme l'amour, est appelée à être protégée et à qui on doit se donner toute entière. Un lieu auquel il faut ou bien se sacrifier ou bien renoncer, et en regard duquel il est bien impossible de gagner. Cette passion à l'italienne se traduit différemment dans les œuvres de Christine Angot et de Martine Delvaux. Décrite à la fois comme rempart et comme refuge, l'Italie marque, pour les narratrices, les limites d'un lieu parallèle où il fait non seulement trop beau pour mourir, mais d'où il est possible de renaître, et d'écrire. Gardienne du repos et garante d'un certain salut amoureux, *la grande bellezza* ne promet pas la mort aux femmes qui aiment : dans l'espace romanesque et romantique, elle leur fournit un élan, une lumière, un second souffle.

À l'instar des femmes aimées chez Nina Bouraoui, l'Italie apparaît chez Angot et Delvaux à travers le prisme d'une écriture imagée et sensorielle qui agit telle une loupe sur le réel. Or, si la loupe a le pouvoir de transformer la lumière en feu, les textes procèdent systématiquement, chez l'une et l'autre, par glissements, par sauts, par déplacements : faisant du mouvement – et plus précisément du travelling – une condition inhérente à l'écriture amoureuse. L'Italie se déploie, dans l'œuvre de chacune, comme un lieu de passage (lieu où l'on passe, que l'on traverse, d'où on repart toujours) et comme un lieu de déjà-vu : c'est-à-dire un lieu qui n'éveille, au final, « plus rien que l'amour et les sens. » (I, 10) La première visite étant très vite mentionnée, elle instaure néanmoins un point décisif : « J'avais douze ans quand j'ai vu Rome pour la première fois », écrit Delvaux, « [j]e me souviens des sous lancés dans la fontaine de Trevi le dos tourné en faisant le vœu de revenir [...] Rien ne pouvait empêcher mes rêves d'Italie. » (C, 138-139)

De son côté, c'est en revenant à la gare de Châteauroux, à la suite d'un voyage à Venise organisé par son école, que la narratrice d'Angot, également âgée de douze ans, s'exclame à sa mère : « Tu peux pas savoir comme c'était beau maman ! C'est beau Venise ! C'est beau. Tu peux pas savoir. » Ravie par la différence de décor et par le soleil magnifique de la Sérénissime, la jeune fille prévient tout de suite sa mère qu'elle y retournera. Mue par le ton du défi et de la menace, elle ne fait part d'aucune réserve : « De toute façon, moi je vais pas rester ici. Je partirai [...] Si, je partirai. Tu verras³. » Suivant cette logique du retour, d'une part, comme la prise de conscience d'une première liberté et, d'autre part, comme une promesse faite à soi-même de s'acquitter de cette liberté, l'Italie se cristallise, sous la plume des deux écrivaines, comme le lieu d'une rencontre dont le pouvoir provient justement de la projection et de l'avenir.

Rome à rebours

J'ai vu Rome... Venise! C'est beau. Le vœu de revenir... Tu ne peux pas savoir... Je partirai... La question de la beauté effraie sans doute autant que celle de l'amour. Question de goût, de temps, de mesure... elles sont avant tout des questions pièges au sens où, inévitablement, on s'y prend

³ Christine Angot, *Un amour impossible*, Paris, Flammarion, 2015, p. 111

les pieds. Par où commencer? Doit-on comparer? Sur quelles définitions s'arrêter? Comme l'écrivent les philosophes Gilles Deleuze et Claire Parnet dès les premières lignes de *Dialogues* : « Le but, ce n'est pas de répondre à des questions, c'est de sortir, c'est d'en sortir. » Ce qui m'importe est donc de penser à la beauté comme je le fais de l'amour : c'est-à-dire en termes de rencontre et de savoir-faire.

Chez les Surréalistes pour qui l'amour est le grand scandale (d'emblée fou, sublime), la rencontre se mesure à son pouvoir de révélation. Elle produit quelque chose. Elle fait advenir un sens et inaugure de nouvelles directions. Dans le meilleur des cas, le paysage qui exalte les sens et l'imagination n'a rien à voir avec la mer ou quelque horizon géographique ; il s'agit d'abord et toujours de la figure ou du corps d'une femme libre. Dans *Nadja*, le dernier mot est d'ailleurs donné à la beauté bouleversante, CONVULSIVE : celle-là même d'un monde où, à l'image de cette *créature toujours inspirée et inspirante* dont parle André Breton, « tout prenait si vite l'apparence de la montée et de la chute⁴. » Je m'éloigne momentanément du rêve pour réfléchir à ce que *fait* la beauté à rebours ; comme le revers d'une « réalité qui ne s'oppose à rien ni à personne. [Réalité qui] ne cesse même de venir à notre rencontre⁵. » Que la beauté ne soit pas circonscrite en tant qu'objet d'une quête ou comme la cause d'une rencontre. Mais qu'elle soit plutôt un siège, une ruine, des miettes : le lieu et les traces d'un passage sur lequel il est possible de revenir.

Dans son essai *Du trop de réalité*, Annie Le Brun s'insurge contre le vacarme ambiant : ce qui, dans le discours normatif, tend à transformer la cacophonie des voix en une masse uniforme et rassurante de bruit. De ses raisonnements jusque dans sa manière d'écrire, Le Brun plaide pour la discordance. Elle incite, exploite et pratique la mésentente en traçant des lignes souples et fuyantes. C'est-à-dire que le propos de Le Brun, bien que provocant, n'est jamais rigide ni porté par un seul horizon. Si elle parle de la rencontre des mots comme d'une « grandiose alchimie », c'est pour continuer à défendre le lien charnel qui subsiste, malgré la montée d'une pensée simple et communicable, entre la vie et la littérature. Forte d'un héritage surréaliste voulant que les mots

⁴ André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964, p. 159

⁵ Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, Paris, Gallimard, 2000, p. 19

aient fini de jouer – « les mots font l'amour » –, pour reprendre la célèbre expression d'André Breton, Le Brun consent à une vision poétique de la langue et des lettres :

la langue est un organisme vivant et qui, comme tel, se nourrit de ce qu'elle absorbe. Mais un organisme surtout dont la vitalité dépend de ce que ce pouvoir d'absorption devienne ou non puissance de transformation⁶.

Ainsi, refusant d'abdiquer au langage commode et de se ranger naïvement du côté de l'espoir, elle termine son essai par une affirmation claire : « En attendant, qu'on ne me demande pas de reconnaître quoi que ce soit à un monde où je ne cherche plus que des traces de vie insoumise⁷. »

Attachée toute entière à la littérature, Le Brun montre qu'il n'y a pas de place ni de temps à perdre pour le compromis. Or, si elle réitère, à travers son œuvre, son attraction pour la force de rébellion de l'amour, elle ne le manifeste pas sous le couvert de l'aveuglement. En effet, elle prend le pari de chercher l'amour, par tous les moyens possibles. De ne pas se laisser complètement éblouir par la beauté dont il est fait, et ainsi, d'atteindre, par l'écriture, son centre le plus clair, le plus pur. Dès lors, à l'instar d'Angot qui dit écrire jusqu'à ce qu'on ne voit plus les mots, qu'ils ne fassent plus écran par rapport à la vie et que, surtout, ils n'expliquent rien, Le Brun puise sa résistance à même ses affinités et ses proximités littéraires. Citant explicitement, dans le désordre et l'abondance, les œuvres de Dante, de Rimbaud, de Sade, de Rabelais, de Cixous et de Darrieussecq (pour ne nommer qu'elles), elle inscrit, en plein centre de son essai, la « recommandation » de Lautréamont : *Il faut tenir compte de la distance*. Distance que l'écrivaine juge « inestimable » puisque « c'est justement cette distance qu'on s'efforce d'abolir autour des êtres, des choses mais aussi des idées et des sensations, sous prétexte de communication⁸. »

Le Brun, portée par l'expérience autonome que requiert la lecture active, ne cherche pas à obtenir ni à fournir de réponse à sens unique. Elle résiste à l'idée même d'une réponse qui ne proviendrait pas du rythme fou des phrases, de l'agencement inédit des mots, d'une lumière

⁶ *Ibid.*, p. 73

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 113

projetée sur le livre plutôt que produite par lui. En ce sens, à la toute fin de son essai, elle invite à considérer le *sabotage passionnel* comme stratégie. C'est-à-dire un élan par lequel un sujet pourrait enfin s'opposer au bonheur et à la satisfaction que procurent à la fois la facilité et la soumission : « Si quelque chose peut encore commencer – ce qui n'est pas forcément probable – c'est uniquement par ce *sabotage passionnel*. » Dès lors, ce n'est pas un appel à la passion que lance Le Brun. C'est l'exercice d'une pensée passionnée; d'une démarche dont le moteur et la rigueur tiendraient au renouvellement constant de cette passion.

Dans la foulée de ses dénonciations, Le Brun refuse que les mots participent à la création de plus en plus de concepts. Qu'ils servent à renforcer systématiquement les lieux communs d'une pensée uniforme et blanche. Par une écriture qui refuse les raccourcis, Le Brun s'accorde ainsi le droit de défricher. De multiplier les trajectoires. Sans déborder d'une approche plutôt sauvage de la littérature, elle ne lutte donc pas seulement contre les textes « interchangeables » desquels on ne peut « retenir aucun corps, aucun visage, aucun sexe⁹ ». Elle écrit *par amour* du détail, de la différence; pour que la langue cesse « d'asphyxier » lentement la pensée « sous le poids des mots amorphes dont elle se laisse de plus en plus encombrer¹⁰. »

*

Mon objectif n'est pas d'emprunter la passerelle surréaliste pour faire l'éloge de la passion désincarnée, de la beauté lisse ou du rêve impossible. Au contraire, en occupant une place aussi centrale dans le désastre qu'elle dénonce, Le Brun fait preuve, à mon sens, d'une lucidité indéniable. En effet, si elle affirme, après Rimbaud, qu'il n'est pas donné à tout le monde de réinventer l'amour, elle ne renonce pas pour autant à la possibilité de « donner forme à l'énigme afin d'oser l'affronter, fût-ce dans le secret de la solitude ou celui de l'initiation¹¹. » Par le regard sensible qu'impose la lecture de son essai, Le Brun récuse d'emblée la pensée chronologique et

⁹ *Ibid.*, p. 216

¹⁰ *Ibid.*, p. 74

¹¹ *Ibid.*, p. 209

linéaire. Elle rejette tout ce qui fait perdre aux formes leur flou, leur fluidité. Elle cherche plutôt la beauté – « l'irréductible singularité » – dans les profondeurs, l'étrange, l'insondable. Dans ce qui cherche moins à donner une prise sur l'inconnu qu'à le faire sentir – comme une série de spasmes – à travers le morcelé, le désarticulé et l'inachevé. Dès lors, parce qu'elle dénonce le consensus, la neutralité et, par dessus tout, une vision *neutralisée* du monde, Le Brun privilégie une écriture du non... mais en s'obligeant à réactualiser voire à réitérer la force individuelle de ce non. Le Brun ne se rallie à rien ni personne sinon à l'amour même de la littérature. Convaincue qu'il y en a « d'autres » qui « ont encore cette passion », elle écrira, en guise de conclusion, que : « Quant à ceux qui ne l'ont pas [la passion] comme à ce dont ils se réclament, c'est par tous les moyens que je me propose de leur dire non, non, non, non, non, non, non¹². »

Ce refus de perpétuer un quelconque rapport de neutralité vis-à-vis du monde est éloquent tant dans l'œuvre d'Angot que dans celle de Delvaux. Le ravissement dans lequel l'Italie plonge les deux jeunes narratrices opère, en effet, comme un moteur de changement : la beauté ne devenant pas pour elles une finalité en soi, ni même l'objet d'une contemplation, mais une manière d'entrer en relation avec le monde. De se laisser toucher par lui.

Ceci dit, bien que la beauté de l'Italie joue un rôle fondateur, il s'agit d'une fondation qui n'est pas tout à fait fixe ; jamais dite une fois pour toutes. Établie comme lieu de la répétition, l'Italie accueille à la fois les rêves et les échecs des narratrices. Paradisiaque, mais jamais utopique, elle relève du merveilleux : au sens classique de ce qui provoque, en deux temps, la surprise et l'admiration (soit la prise de conscience d'une distance et la révélation brutale d'une proximité). Dès lors, la beauté dans laquelle se vautrent temporairement les narratrices n'est jamais paralysante. Qu'elle soit associée à la musique, à la danse, à la lumière brûlante ou même au parfum qui alterne entre « le laurier, fleuri, rose, blanc, mauve » (C, 79), sa source est mouvante. Ainsi, la beauté, bien que grande et prenante, ne l'est jamais *trop* pour mettre à mal ou empêcher le geste par lequel les narratrices abordent le réel.

¹² *Ibid.*, p. 297

À l'image des trois mille fenêtres desquelles jaillit la lumière dans *La Cour des Adieux* de Tiphaine Samoyault, la beauté de l'Italie est immanente, dispersée, impossible à contenir. Indissociable de l'écriture, elle commande non seulement le mouvement et le déplacement des narratrices : elle les introduit à leur propre étonnement. Devenue grande, la narratrice chez Delvaux mesurera d'ailleurs le désastre de l'amour à la magnitude de Rome : « C'était un amour impossible à absorber, comme Rome n'en finit plus de distiller toute cette beauté autour de moi ». Reconnaisant ainsi, dans le geste photographique, une porte de sortie. C'est-à-dire une manière de « pixellis[er] le sublime », « une façon d'apprivoiser la beauté, de la mettre en cage [...] d'échapper au syndrome de Stendhal. » (C, 137)

Or, ce qu'illustre *Les Cascadeurs de l'amour n'ont pas droit au doublage* est justement l'impossibilité de sortir de l'image et du scénario rêvé de l'amour. Mettant en scène une femme qui marche, qui pleure, mais qui se faisant, n'arrête pas d'écrire le trajet entre les pas et les larmes, il importe de voir comment le roman de Delvaux use de la beauté comme un *petit morceau de madeleine* : en liant le passé au présent, bien sûr, mais en permettant surtout de composer avec l'éternelle adversité de l'amour et du temps. « Rome m'a rendue à la beauté, au calme, à la langueur du soleil, aux jeux d'ombre et de lumière qui font du ciel le manteau de la Madone », écrit Delvaux, en refusant aussitôt que la beauté entretienne une quelconque illusion sur la félicité de l'amour : « C'est entourée de cette infinie beauté que j'ai pleuré sur toi. » (C, 142)

Les deux faces de la beauté

Dans un court essai intitulé *Quelle émotion! Quelle émotion?*, Georges Didi-Huberman explique que « les émotions ont une puissance – ou *sont* une puissance – de transformation. Transformation de la mémoire vers le désir, du passé vers le futur¹³ ». Imprévisible et d'emblée mémorable, la beauté ne peut cependant pas se réduire à l'émotion qu'elle suscite. Se reformant au sein du discours amoureux, le souvenir de ce qui aurait, un jour, été beau, se traduit par « le

¹³ Georges Didi-Huberman, *Quelle émotion ! Quelle émotion ?*, Paris, Bayard, coll. « Les petites conférences », 2013, p. 54-55

rêve d'union totale » dont parle Roland Barthes : c'est-à-dire une union qui « serait sans limites, non par l'ampleur de son expansion, mais par l'indifférence de ses permutations¹⁴. » Dans ce rêve de fusion qui tient, avant tout, d'une parfaite séparation, il paraît juste d'affirmer que la beauté, par son magnétisme, donne accès à une vision mouvante du monde.

En effet, la beauté ne fait pas qu'interrompre ou perturber le cours de l'histoire comme peuvent le faire, par exemple, des événements douloureux ou traumatiques. À l'image de l'amour, et de son point d'ancrage dans la littérature, elle fournirait plutôt un lien, une matière, un horizon : un véritable rapport au lointain. Comme Christine Angot l'écrit à propos du temps passé en Italie : « On faisait l'amour souvent et bien là-bas [...] Nous étions à des années-lumière du monde mortel. » (I, 52) La proximité amoureuse s'actualise dès lors par la conscience d'un monde qui n'est ni en marge, ni extérieur ou étranger à celle qui aime, mais qui est forcément en décalage par rapport à celle qui écrit. Or, bien que le décalage fasse entendre un certain état de séparation, la mesure qu'utilise Angot met en doute cette certitude. Se situer à *des années-lumière* implique, en effet, non seulement l'inaccessibilité des amants, mais le recul dans lequel se vit l'amour par rapport au temps présent.

En tant qu'unité de longueur servant à mesurer une distance et non à calculer le temps, l'année-lumière témoigne aussi de « l'écart » dont parle Giorgio Agamben dans ses écrits sur le contemporain. S'inscrivant dans la tradition philosophique de Nietzsche et de Barthes qui ont tous deux dit du contemporain qu'il devait être nécessairement inactuel, Agamben insiste sur le fait que :

Cette non-coïncidence, cette dyschronie, ne signifient naturellement pas que le contemporain vit dans un autre temps, ni qu'il soit un nostalgique [...] Un homme intelligent peut haïr son époque, mais il sait en tout cas qu'il lui appartient irrévocablement. Il sait qu'il ne peut pas lui échapper¹⁵.

La fatalité d'une telle posture n'est pas sans rappeler la sombre lucidité avec laquelle se débat le sujet amoureux. Or, entre le *Je veux comprendre* de Barthes qui définit « l'épisode amoureux comme

¹⁴ Roland Barthes, *Fragments du discours amoureux*, op. cit., p. 269

¹⁵ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, p. 10

un nœud de raisons inexplicables et de solutions bloquées¹⁶ », et la littérature qui est, pour Angot, « un pays où l'on arrivait jamais!!¹⁷ », la beauté chez les auteures du corpus qui m'intéresse ici ne semble pas complice de cette fatalité.

Infiniment séduisante, la beauté n'est pas pour autant inaccessible. Si elle fait marcher les narratrices (littéralement, dans le cas du roman de Delvaux) ou leur fait tourner la tête – « Après Tchaïkovski j'ai eu la tête qui tourne, des petites étoiles », écrit Angot (*I*, 45) –, sa présence dans l'écriture se traduit par l'étourdissement même des narratrices qui ne savent si elles veulent ou non la saisir. Considérant que refuser de « se tuer (d'amour) », c'est « prendre cette décision, de ne pas saisir l'autre », Barthes montre comment, malgré lui, ce refus est « irrigué de désir ». Faisant de la distance à la fois une « pensée tactique » et un « mouvement risqué », il accorde une intention cachée au refus. Barthes ne fait pas du non un simple renoncement. Selon lui, le sujet amoureux choisit l'éloignement pour que se fasse entendre « la vérité » : celle-là même qui serait scellée par la promesse implicite, la connivence des gestes et le silence de ceux qui n'ont pas besoin de parler pour se comprendre. Ce choix est une ruse « parce qu'elle vient se loger à l'intérieur même de la passion, dont elle laisse intactes les obsessions et les angoisses¹⁸. » De manière plus concrète, Barthes écrit, à la toute fin des *Fragments*, que si « *je t'aime* est dans ma tête [...] je l'emprisonne derrière mes lèvres. Je ne profère pas. Je dis silencieusement à qui n'est plus ou n'est pas encore l'autre : *je me retiens de vous aimer*¹⁹. »

Faisant écho à l'impossibilité de contrecarrer la spirale de l'amour et de ce que Christine Angot nomme « la vitesse de vie » (*I*, 84; *Ur*, 37), Barthes montre donc comment ce rapport au lointain est intrinsèquement lié au mouvement même de l'amour, et de l'écriture. En ce sens, pour reprendre l'image du tremblement de terre qui ponctue le roman *Interview*, ce n'est pas tant la faille comme telle qui compte, mais plutôt : « *Moto*, le mouvement, *Terre*, de la terre » (*I*, 29).

¹⁶ Barthes, *op. cit.*, p. 71

¹⁷ Christine Angot, *Un partie du cœur*, p. 84 – Désormais, les références à ce texte seront indiquées par PC, suivies du numéro de page et placées entre parenthèses directement après chaque citation.

¹⁸ *Ibid.*, p. 276

¹⁹ *Ibid.*, p. 275

Résultant d'une rencontre fortuite entre Christine, la narratrice, et deux femmes inconnues, l'image du *terremoto* est filée et amplifiée à travers l'écriture de manière à opposer la « conversation merveilleuse [qui] a suivi que je n'oublierai jamais » (I, 29) et le récit violent des questions de la journaliste.

Par l'image grandiose du tremblement de terre, Angot convoque à la fois la géographie mouvante de l'Etna, le temps glissant du voyage et les expériences irréversibles de l'accouchement et de la naissance. Or, cette rencontre inoubliable entre la narratrice et les Italiennes a lieu en deux temps. Elle « croise » d'abord les deux femmes dans l'allée puis, une fois arrivée à la maison, elle « retourne les voir ». C'est à ce mouvement de retour que je reconnais le pouvoir transformateur de la beauté : beauté d'un premier regard qui, malgré sa furtivité, provoque et inscrit, dans la banalité du quotidien, le besoin d'une deuxième fois. Et donc, plus précisément chez Angot, d'une écriture portée par « cette belle seconde » (I, 22) qui condense et déploie le temps suspendu de la première fois. Alors que la femme plus âgée acquiesce à la narratrice qui lui demande si elle est bien la mère, et l'autre, la fille – « oui, il y a vingt ans, nous avons voyagé à la frontière du monde ensemble » –, Angot écrit, à rebours, qu'elle pensait plutôt à ce que la séparation préserve ou protège du choc qui initie l'amour. Cette chance d'être ensemble qui n'appellerait ni transgression ni traversée de barrière ou de limite imaginaire. « Je pensais au fleuve de sang », admet-elle comme en rétrospective, « à une chanson qui passait à la radio, *Terremoto*. Avec ma mère aussi, on a fait *terremoto*, tremblement de terre. Maintenant on dévale la pente ensemble [...] Seule avec moi. » (I, 29)

La possibilité d'être « seules ensemble » constitue dès lors l'ultime condition amoureuse chez Angot. Partant du fait que se dessine, dans le réel, l'horizon d'une fusion entre les êtres, l'écriture devient, dans son œuvre, une manière de composer avec d'autres images; de sorte qu'il n'y ait pas qu'un chemin pour exprimer ou comprendre un événement. Barthes écrit d'ailleurs à ce propos que « [l']image se découpe; elle est pure et nette comme une lettre : elle est la lettre de ce qui me fait mal.²⁰ » D'emblée, l'image est ce qui exclut : « Précise, complète, figulée,

²⁰ *Ibid.*, p. 157

définitive, elle ne me laisse aucune place²¹. » L'image du *terremoto* est éloquente puisqu'elle instaure doublement la séparation – le fait de s'ouvrir pour laisser passer l'autre – comme condition douloureuse et forcément solitaire d'une venue au monde. À plus grande échelle, cette venue au monde qui est à la fois un pont et une déchirure, permet de penser, chez les narratrices qui m'intéressent dans le cadre de cette thèse, à une écriture qui n'existe pas sans l'autre...

Ainsi, je reviens à Didi-Huberman pour qui : « Les émotions seraient toujours secrètement doubles, de même qu'un corps vivant a autant besoin de substances dures comme les os et de substances tendres comme la chair²². » En ce sens, ce n'est pas tant l'opposition ou la contradiction que cherche à mettre en lumière l'écriture amoureuse, mais la nécessité *secrète* du duel et de la dualité qui s'opère en elle et avec elle. Une rivalité qui, forte de ses différences, ne vise pas à annuler l'autre, mais à créer un tiers espace où il serait possible, comme l'écrit Irigaray, de se « sauvegarder²³ ». Concrètement chez Angot, la dualité est mise en jeu par le mur qui séparait, jadis, la chambre de la jeune narratrice et celle de Rachel, sa mère :

À deux, on formait une famille discrète et fière. On ne faisait pas de bruit, on s'aimait. Nos chambres étaient séparées par un mur. On y frappait le soir avant de s'endormir, on se répondait. (I, 34)

Par rapport à cette distance qui n'est pas choisie ni présentée telle une précaution, mais plutôt comme une chose « entendue » (de la même manière dont on dit d'une chose qu'elle va de soi), Angot écrit que « [s]ur le moment c'était un plaisir subtil, infime. On ne se rendait pas compte quel grand plaisir. Quelle grande place il tiendrait dans notre vie, ce plaisir. » (I, 35)

Faisant se chevaucher, dans *Interview*, le récit de l'enfance et celui, en miroir, de l'amour conjugal (avec Claude) et maternel (avec Léonore), Angot explore différents états sensoriels sans pour autant les dissoudre les uns dans les autres. À l'instar du mur qui sépare les corps, mais laisse passer les sons, l'écriture repose sur la bonne distance laquelle traduit, en même temps, la parfaite dose de proximité. En effet, si Angot écrit qu'on ne se rend pas compte, sur le coup, que

²¹ *Ibid.*

²² Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 50

²³ Luce Irigaray, *Être deux*, Paris, Grasset, 1997, p. 89

la séparation était un plaisir, son écriture est portée par les vibrations, par ce qui s'opère entre les choses : de ce qu'il y aura eu de puissant à se rejoindre autrement que par le toucher. « J'étais faite pour être sensuelle, vous savez. Fin juillet, au tout début de l'Italie, je l'étais redevenue. » (I, 76)

En ce sens, l'Italie devient un tiers espace où les multiples charges affectives ne forment non pas des strates hiérarchiques, mais une toile où les moments du passé s'accordent aux couleurs du présent. Si elle aiguise les sens de la narratrice, l'Italie ne garantit pas pour autant son état de tranquillité, de complétude ou de contentement. À l'instar de l'écriture qui doit être, pour Angot, « vraiment celle de la vie », « avec le doute, qui plane » (Us, 8), la beauté n'est pas apaisante. Comme l'état amoureux, elle donne l'impression d'une arrivée, d'une adéquation entre soi et l'autre, alors, qu'au fond, elle inscrit au cœur de l'existence une solitude, un vide impossible à combler.

À l'occasion d'un voyage en Italie pour mener des recherches sur sainte Christine, la narratrice téléphone à sa mère. Elle lui reproche de ne pas lui écrire. Blâme auquel la mère répond : « et lundi, je ne t'ai pas envoyé une belle fleur ? » (I, 63) Dans le dédale des moments et des sensations qui font de l'Italie un lieu de rapprochement entre les temps et les gens, l'écriture résiste une fois de plus à la fusion. En effet, en plus du mur placé entre sa jeune narratrice et la mère, de la vivacité du corps de Léonore qui, près du sien, fait « un barrage au soleil » (I, 45), Angot va jusqu'à faire tenir une fleur à l'endroit même de la mère : « Une très, très grosse tige, et très longue, très solide, terminée par quatre pétales splendides. » (I, 63). À partir de cette substitution, on voit que la beauté ne fait pas écran à l'amour. Elle sert, au contraire, de pont entre ceux qui s'aiment et qui semblent avoir connu la fragilité de ce lien. Par une traversée du temps d'avant l'inceste et celui fluctuant de l'écriture, Angot précise d'ailleurs comment :

Maman se désaltérait à moi, j'étais sa rosée du matin. J'étais l'eau, le feu, l'air et la terre. Elle savait que ça ne durerait que le temps de l'enfance. Comme on voit dans une flamme une étincelle, comme on discerne une goutte dans l'eau, elle devait voir sur mon visage un avenir moins rose. Que ça passe vite, que ça va et que ça vient, que ça ne dure pas. (I, 63)

À travers l'image de la fleur coupée, tenant dans l'eau par les parois translucides d'une bouteille jetable, la beauté n'a donc pas de lieu fixe. Elle est sans racine. Peut-être même sans origine... Sa perfection allant jusqu'à nous faire oublier qu'elle tend déjà un peu vers la mort...

Ramenée constamment à sa force de commencement et maintenue par une écriture magnétique – au sens où elle agit *en aimant*, en nous faisant l'aimer –, la beauté m'intéresse dans la mesure où son pouvoir ambigu reste intact dans les œuvres de Christine Angot et de Martine Delvaux. Elle ne s'affadit pas. Elle n'est pas liée au passage du temps, le rêve de l'Italie, comme celui de l'écriture, ne se teintant jamais, malgré les jours et les années, d'une quelconque nostalgie. Puisque si les amoureuses savent que rien ne dure... elles savent aussi que tout est encore à venir.

Un barrage contre le passé

C'est la fin de la journée, le soleil descend sur la ville, mais le vent, lui, ne dort jamais. Dans *Les Cascadeurs de l'amour n'ont pas droit au doublage*, l'Italie demeure fidèle à l'image de ce qui éclaire, brûle : de « ce qui craque sous le soleil d'été » (C, 40). C'est en même temps « l'Italie de notre première nuit » (C, 62) et celle vers laquelle revient la narratrice, seule, pour écrire et venir à bout de « cette impression de début et de fin du monde » (C, 129) que cette nuit aura provoquée. Indissociable du sentiment amoureux, le temps circule comme le vent sur l'Italie... faisant frémir les corps plutôt qu'en balayant la poussière. Ainsi, à l'instar des tragédies de Shakespeare où la météo annonce souvent la gravité des événements à venir, la première nuit a lieu, chez Delvaux, sous fond de tempête : « Les cris se perdent dans le bruit du vent et le claquement des volets, ils meurent dans nos corps emboîtés. Tu t'endors dans la tempête. Je reste allongée contre toi, rêve éveillé » (C, 133). Ce qui est dès lors mis de l'avant, est l'idée qu'une fois qu'elle se reconnaît comme telle, et qu'elle produit ce que Barthes appelle la jouissance narrative, la rencontre amoureuse génère d'emblée un décalage. Celui-là même qui, chez Delvaux et Angot, par la mise en scène du geste d'écrire plutôt que par le récit des rêves, donne accès aux contrecoups de l'amour.

Pour dire la différence entre le rêve et la littérature, Angot écrit que « le processus littéraire devenait conscient à un certain moment, vers la fin un contrôle pouvait s'exercer, à la sortie des images. Éventuellement. » (PC, 13) L'accent final qui est mis sur l'éventualité rappelle l'importance de la circonstance autant dans l'histoire d'amour que dans l'écriture. De ce qui donne au présent, à un événement précis, son pouvoir de transformation. La narratrice chez Delvaux dit que si elle a été « coupable de quelque chose c'est d'avoir pris les rêves pour la réalité » (C, 136). Dès lors, il importe de voir comment l'écriture de la dernière lettre permet non seulement d'enrayer cette faute, mais de sauver l'histoire de l'oubli. Autrement dit, comment la lettre, en redonnant à l'amour sa forme parfaitement ronde, circulaire, *relance* l'histoire : faisant d'elle « la rencontre dont je garde l'éblouissement²⁴ ».

Je l'ai mentionné : l'Italie ne fournit ni décor ni écran à l'histoire d'amour. Son rôle tenant plutôt, chez Delvaux, de la boîte à bijoux : contenant, jusqu'à ce qu'il se perde ou se dérobe, « le souvenir auquel je m'abreuvais comme à une oasis. » (C, 121) Ce rapport incandescent au lieu est d'ailleurs partagé par Christine Angot pour qui l'Italie n'est que lumière et reflets :

Des pans de ciel entier paraissent toujours allumés. Claude, Léonore et moi, on a été au paradis ensemble [...] Là-bas nos corps semblaient plus denses et l'espace s'agrandissait. En Sicile, le soir, il suffisait de lever les yeux. Les étoiles montraient une foule de lumières, toutes avaient des visages différents [...] En Sicile, dans la salle de bains, il y avait un miroir à trois faces. Derrière notre nuque, une lumière frappait les trois glaces. Et revenait sur nous, réfléchiée par elles. Brillait, nous aveuglant presque, on se voyait à peine dans la lumière. (I, 39-40)

Considérant la beauté comme un pouvoir qui se mesure soit par un indice de chaleur ou un excès de lumière, il y a quelque chose de l'amour et de la dangereuse proximité des corps qui, une fois logé dans l'écriture, agit de manière concomitante. Autrement dit, si « écrire c'est tout. Dans la limite. Toujours. » (Inc, 177), rien n'est plus fragile que le moment qui précède l'écriture : cette « sensation », comme l'écrit Angot, « d'une grosse émotion qui lâche, comme une partie du cœur qui cède en fin sous l'obstination d'écrire. » (PC, 85) Par ailleurs, si la narratrice des *Cascadeurs*... prétend avoir été « frappée [...] propulsée par cet amour aveugle » (C, 121), l'écriture de la dernière lettre vise néanmoins, par tous les moyens et les chemins possibles, à contrecarrer à la fois l'élan et la chute. Déposée comme un mur « entre toi et moi » (C, 119), elle ne s'intéresse ni

²⁴ *Ibid.*, p. 234

aux portes d'entrée ni aux portes de sortie. Au mieux, elle cherche à en colmater les brèches : la tradition épistolaire étant nourrie par l'espoir qu'il n'y ait jamais de mur assez haut pour l'amour.

« Je vis dans la suspension de la rupture », écrit Delvaux, « dans l'espoir que tu dises quelque chose, que tu fasses un geste pour guérir le mal et recoudre les blessures. » (C, 122) En ce sens, la lettre peut bien s'armer de tous les flambeaux possibles et se croire aussi forte et hermétique qu'un mur de pierre ; il semble néanmoins qu'elle se tende et s'élève malgré tout vers l'autre comme on élèverait la voix : « pour que tous les mots ne soient pas perdus, qu'il reste quelque chose des rêves évanouis, des phrases lancées au vent. » (C, 161) Dès lors, s'il y a une volonté constante de rompre les liens avec l'autre – c'est-à-dire attendre « inutilement que tu me libères de toi en reconnaissant que ce que j'ai compris de toi est vrai » (C, 123) –, le roman montre bien comment la rupture, tout comme le rapport amoureux, ne s'accomplit jamais seule. Elle est l'autre versant de l'attente, du relâchement et donc, d'une ultime reconnaissance.

Ce que met ainsi à l'œuvre le roman de Delvaux, c'est le piège que contient une dernière lettre. Qu'elle soit de rupture ou d'amour, il n'est jamais question de simple séparation ou d'éloignement. Considérant que la lettre est destinée à être lue, la rupture a elle aussi besoin de l'autre pour avoir lieu. Or, le tour de force des *Cascadeurs*... se situe sans doute là : dans le nœud, le refus de se laisser séduire par la fiction du retour. Un refus que réitère d'ailleurs la narratrice, phrase après phrase, en donnant l'impression que s'il n'y a plus rien à dire, l'amour s'en ira. Comme si l'amour avait besoin des mots pour continuer son ravage... En coupant court au dialogue et en faisant l'inventaire de tout ce qui aura été dit ou non, la lettre agit donc avec la violence même du renoncement. Un renoncement qui est maintenu et marqué, tout au long du roman, par une évidence : « Je ne pourrai pas revenir à la vie d'avant, j'avais été traversée. » (C, 130) Dans le récit d'amour comme dans le geste d'écrire, la résistance qu'imposent les premières fois sur le reste de l'histoire semble être le prix à payer non pas pour survivre, mais pour supporter l'ultime détachement ou, du moins, la dissociation graduelle et définitive des corps.

Alors que Barthes assigne à l'amour « un devenir réglé », il le circonscrit d'abord comme une course dont la première étape serait toujours « instantanée ». « (Je suis ravi par une image) », écrit-il dans *Fragments d'un discours amoureux*, faisant de la capture un moment clé, inimitable et irréversible de l'amour. C'est à ce niveau que se confondent l'Italie et le corps de l'être aimé : moins à l'échelle nostalgique du souvenir ou de sa beauté qu'à celle sans loi ni mesure de la surprise et du ravissement. À propos de la première fois, celle « où tu te mets à exister pour moi », la narratrice des *Cascadeurs...* parle d'ailleurs du désir comme d'une « hémorragie ». C'est-à-dire comme d'une chose qui, naturellement, par elle-même, ne s'arrête pas. Puis, de ce souvenir amoureux qui est, en même temps, celui d'une perte, surgit la sensation de « reste[r] avec un poignard dans le ventre » : l'impression, dit-elle, d'avoir été colonisée par la « souffrance jouissive et tranchante du désir » (C, 128-129). Poussant à l'extrême l'imaginaire du rapt, la narratrice finira par avouer sa défaite, certes, mais en ne cachant pas le poids insoutenable d'un désir qui la mène à éprouver jusqu'au bout cette défaite : « Je suis Proserpine dans les bras de Zeus, écrit-elle, et je ne me débats pas. » (C, 126)

Coup de dés

Dans le langage stéréotypé de l'amour, le coup de foudre désigne l'expérience soudaine, mutuelle et sans retour d'une révélation de soi à l'autre. À mi-chemin entre la rumeur et le saint Graal de l'imaginaire amoureux, il est souvent raconté comme un événement en soi : « en cela dangereux, imprévisible, incontrôlable, asocial.²⁵ » En tant que point de rupture et de renouveau, cette définition sous-tend une délimitation claire entre l'avant et l'après. Or, comme tel, dans le présent de sa manifestation, le coup de foudre échappe à toute certitude. Et surtout, à la connaissance du temps, des lieux et de l'espace qu'avaient les amants avant de s'aimer.

À la lumière de cette rencontre entre soi et l'autre qui se traduit, dans les romans, comme une expérience physique et symbolique de reconnaissance puis même, dans certains cas, de renaissance, il est évident que l'écriture amoureuse séduit par ses répétitions. Or, ce n'est pas tout.

²⁵ Anne Dufourmantelle, *En cas d'amour*, p. 218

Il y a aussi ce qu'elle rassemble ou met en commun. Les liens qu'elle tisse pour donner corps à l'abstraction des sentiments, d'une part, et ce qu'elle laisse rarement au hasard. Sauf, évidemment, les circonstances même de l'amour. Roland Barthes ne définit-il pas « une vraie scène d'amour²⁶ » à même l'incipit du roman *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert? Une œuvre réaliste, inachevée et posthume qui ne se présente en rien comme une histoire d'amour?

Commençant au moment « où tout semblait engourdi par le désœuvrement du dimanche et la tristesse des jours d'été », ce roman satirique de Flaubert montre en effet deux hommes qui, arrivant de directions diamétralement opposées, s'assoient « à la même minute, sur le même banc ». Pour s'essuyer le front, écrit Flaubert,

ils retirèrent leurs coiffures, que chacun posa près de soi; et le petit homme aperçut écrit dans le chapeau de son voisin : Bouvard; pendant que celui-ci distinguait aisément dans la casquette du particulier en redingote le mot : Pécuchet.

Réalisant, ensemble, qu'ils ont eu la même idée, « ils se considérèrent²⁷ ». Ce dont témoigne la scène de Flaubert, c'est que le hasard n'est pas hors temps, et encore moins, sans lieu. Y est mentionnée la saison, la ville puis le jour de la semaine. Ensuite, une trajectoire faite de proximités : la Bastille, le Jardin des Plantes, la Seine qui les sépare et le boulevard Bourdon qui les relie. Par le choix de cet exemple, Barthes attribue au hasard le temps de la rencontre et de l'émerveillement. Il ne suffirait donc pas de se croiser sur un terrain désert, ni d'emprunter des routes semblables. Une considération mutuelle est nécessaire. Les regards doivent se poser et s'attarder aux détails de l'autre.

S'il y a un temps qui s'arrête, c'est donc celui que l'un prend pour découvrir l'autre : « [c]omme un joueur dont la chance ne se dément pas et lui fait mettre la main sur le petit morceau qui vient du premier coup compléter le puzzle de son désir²⁸. » Barthes ajoute qu'il s'agit d'« une découverte progressive » des affinités, complicités et intimités. Si, pour Bouvard et Pécuchet, il y a le déclic des noms dans le chapeau et le grand rêve de vivre à la campagne, il y a

²⁶ Barthes, *Fragments*, *op. cit.*, p. 235

²⁷ Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, p. 3

²⁸ Barthes, *Fragments*, *op. cit.*, p. 234

aussi la traversée de ce qui, chez l'autre, diffère de soi. Pécuchet est dit charmé par l'aspect aimable de Bouvard, tandis que Bouvard est dit frappé par l'air sérieux de Pécuchet. L'un est blond, frisé et enfantin. L'autre a une voix caverneuse et les cheveux noirs et plats. Le point n'est pourtant pas de répéter bêtement que les contraires s'attirent, mais de voir ce qui résulte, au final, de telles combinaisons. Ainsi, entre un début qui ressemble à un accident et la série de désastres qui unira les deux hommes, il me semble que la question demeure celle du simple plaisir à être, et à rester, ensemble; un enthousiasme qui les maintiendra d'ailleurs, tout au long de leur vie, en surface des choses...

Dans le préambule aux *Fragments d'un discours amoureux* où il explique l'anatomie de son livre, Barthes part du principe que « [t]out le long de la vie amoureuse, les figures surgissent dans la tête du sujet amoureux sans aucun ordre, car elles dépendent chaque fois d'un hasard (intérieur ou extérieur)²⁹. » Il écrit que « les figures sont hors syntagme », que « ce sont des Érinyes; elles s'agitent, se heurtent, s'apaisent, reviennent, s'éloignent, sans plus d'ordre qu'un vol de moustiques.³⁰ » Dans l'optique de « décourager la tentation du sens », l'ordre de présentation que Barthes choisit est, dit-il, « insignifiant ». Déterminé à tromper le hasard et à ne présenter qu'une « affirmation » de l'amour – et non, une philosophie – il dira avoir conjugué deux arbitraires, « celui de la nomination et celui de l'alphabet³¹ ». Réaffirmant, pour le coup, le lien indéfectible entre l'amour et le hasard et, peut-être malgré lui, la force indémodable des lettres. Barthes ne fait pas complètement fi d'une certaine logique de l'amour. S'il dénonce à maintes reprises l'horizontalité et la futilité du discours amoureux – « on se décourage d'écrire ce qui, *en s'écrivant*, dénonce sa propre platitude³² » – il insiste néanmoins sur la répercussion voire le contrecoup de l'épisode amoureux. Ce qu'il appelle le « retentissement ». D'avis que « l'événement, infime, n'existe qu'à travers son retentissement, énorme », et que le récit de cet événement requiert un « immense effort », la grande question que pose dès lors Barthes est celle-ci : « qui y

²⁹ *Ibid.*, p. 10

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 11

³² *Ibid.*, p. 109

comprendrait quelque chose^{33?} » Montrant l'intérêt de l'après-coup, puis, de ce qu'il appelle les effets de passion, Barthes fait le pari de la littérature, certes, mais en replaçant immanquablement au cœur du Récit, du Roman et de la Passion, « l'ordre (dionysiaque) du Coup de dés³⁴. »

Clin d'œil au mystère irrésolu du célèbre poème de Mallarmé, le coup de dés n'est pas pour autant une ruse pour réinscrire le vide ou l'absence de réponse au sein du sujet amoureux. Au contraire, il introduit dans le récit d'amour, une série de mouvements, de probabilités, par laquelle s'arpente le terrain vague de l'amour. Parce qu'il établit un rapport entre le plaisir unique du coup de foudre et la jouissance narrative – « celle qui tout à la fois comble et retarde le savoir, en un mot, *relance*³⁵ » – il m'amène à penser au travail d'une écriture qui ne cherche pas à résoudre quoi que ce soit, mais à rester dans le champ même de l'épreuve. Si Tiphaine Samoyault écrit, dès l'ouverture de *La Cour des Adieux*, qu'elle « ne conserve que ce qui cogne » (CA, 11), si Camille Laurens écrit que l'histoire d'amour est « une convulsion qui se répète » (NTNM, 126), si Nelly Arcan écrit que pour réussir en amour, « il faut savoir partir à temps » (F, 125), et si Catherine Mavrikakis écrit que la mort « fait un bruit mat, un plouf! Plouf! et puis le silence... Un plouf qui n'arrête pas de me faire sursauter. Un plouf à répétition. » (DCM, 13), la question demeure celle du *timing* : c'est-à-dire la façon dont l'écriture amoureuse témoigne de la fatalité. De ce qui, même propice aux débuts ou à la poursuite d'une histoire d'amour, ne change rien à l'éventuel ratage, à la mort toujours annoncée des amants. N'y-a-t-il pourtant pas de meilleure façon de *tuer le temps* que de jouer?

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 235

³⁵ *Ibid.*

À quoi tu joues?

Dans *Une partie du cœur*, Christine Angot parle de la littérature comme d'un corps où a lieu « une épreuve radicale d'authenticité » : « Vraiment un bel endroit », précise-t-elle. Dans son refus de la logique de Cocteau qui pose la littérature comme un mensonge qui dit la vérité, Angot est catégorique : « ce n'était pas un mensonge. Mais l'inverse, une vérité qui révélait les mensonges » (PC, 64) Chez Angot comme chez Delvaux, dans le rapport amoureux qui sous-tend le geste d'écrire, l'attraction des contraires est donnée à lire comme une tension irrésoluble et inépuisable des corps.

La coupure qu'opère la première visite en Italie entre le temps d'avant et celui à venir de l'écriture fait d'ailleurs écho à l'idée que lance Angot dans *Une partie du cœur* à savoir que la littérature « nous apprendrait à parler vraiment » :

Notre mère nous avait appris à témoigner, alors que la littérature était la langue de la vérité [...] On sortait peut-être du corps de la mère, mais la littérature aussi avait un corps. Et elle nous permettait de nous rendre compte que nous étions liés à autre chose, à un autre corps, d'autres liens que le sang. (PC, 65)

En regard de cette conscience de l'autre – sa différence, son décalage, sa manière de faire reconnaître l'intérêt d'une certaine distance –, la rencontre avec l'Italie agit chez Angot et Delvaux comme un événement : au sens où « un événement est toujours à contretemps, il contrarie le temps comme le cours des choses³⁶ ». Considérant en ce sens qu'« une rencontre n'est pas un savoir, on ne se l'approprie pas, c'est une texture poétique qui s'empare du corps lui-même³⁷ », il paraît opportun de voir comment l'Italie (avec sa lumière, ses parfums, sa langue, son histoire et ses fantômes) s'empare du corps des narratrices. Mais ce, moins pour en décrire les effets de lecture que pour montrer comment l'écriture porte en elle-même les marques de cette affection.

³⁶ *Ibid.*, p. 103

³⁷ Anne Dufourmantelle, *En cas d'amour*, *op. cit.*, p. 92

« Entrer dans cette histoire, dire oui à la rencontre, c'est accepter d'être dépossédé³⁸ », explique la philosophe Anne Dufourmantelle. Or, les narratrices de Delvaux et d'Angot ne concèdent pas corps et âme à l'Italie. Malgré l'inconnu des lieux, jamais elles ne s'y perdent. Elles disent s'y retrouver. Même le motif les conduisant vers l'Italie ne s'oublie pas. Il y a donc contact, mais pas de fusion aveugle.

Une telle rencontre rappelle l'« être deux » qui consiste, chez Irigaray, à « rester deux ». Comme elle écrit : « *Rester deux* demande de renoncer à une telle unité, fusionnelle, régressive, autistique, narcissique. Rester deux, c'est accepter de n'atteindre jamais au tout, ni par progression ni par régression, ni en s'anéantissant ni en possédant³⁹. » Entre le désir d'être deux, et la difficulté de le rester, surgit ainsi la possibilité d'un véritable accomplissement : celui, à en croire la philosophe, « de construire l'Histoire, de cultiver l'humanité dans l'incomplétude, l'absence de domination⁴⁰ ». Il me semble que si l'Italie donne lieu à une rencontre exempte de tout lien de domination, c'est parce que les narratrices parviennent à se draper minutieusement en elle; de manière à prendre à témoin sa beauté plutôt qu'à la circonscrire, dans l'écriture, par de simples descriptions. En ce sens, même quand la nuit tombe et que « [l]a voûte du ciel descend sur terre, et les réverbères deviennent autant de lucioles qui clignotent dans le noir », la narratrice des *Cascadeurs...* fait remarquer comment « [l]e regard cherche ce qu'il doit voir, [comment] tout n'est pas donné. » (C, 71) Dans une ville « où s'épousent le présent et le passé » (C, 72), faire face à la beauté tiendrait donc lieu, littéralement, d'un événement que Dufourmantelle décrit comme « juste une dissidence. Quelque chose qui ne se referme pas⁴¹. » L'attraction qu'exerce la beauté sur les narratrices permet de mesurer la force d'un romantisme qui ne tiendrait ni de l'éloignement ni de l'exil, mais du tournis propre au dépaysement. À son trouble particulier.

³⁸ *Ibid.*, p.98

³⁹ Luce Irigaray, *Être deux*, Paris, Grasset, 1997, p. 104

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Anne Dufourmantelle, *op. cit.*, p. 218

« Ce n'est pas le détail des monuments qui m'intéresse », affirme la narratrice des *Cascadeurs...*, « c'est comment j'y vais, comment tête baissée je me donne à Rome, à tant de beauté. » (C, 59) Ce vers quoi tend l'écriture amoureuse chez Delvaux, c'est un monde qui tournerait, sans attache, autour de soi : indépendamment de règles fixes et de certitudes, mais en ne cessant pas de fournir des signes et une matière à pétrir. À ce propos, la narratrice consent à l'idée qu'« au fond, si le monde compte pour beaucoup, il m'importe peu. Il m'intéresse comme une sorte de terrain de jeu » (C, 39).

Dispersées subtilement tout au long du récit, les références au jeu (de serpents et échelles, d'échecs, de Rubik's Cube et ultimement de roulette russe) forment une trame souterraine dans le roman. Bien que le roman de Delvaux se pose d'emblée comme une dernière lettre visant à la fois à « met[tre] en pièces ton image » (C, 142) et à défaire une fois pour toutes le mécanisme qui aura, jadis, fait dire à l'être aimé que « c'est comme si on avait été fabriqués l'un pour l'autre » (C, 21), il est intéressant de voir comment les multiples références au jeu pointent vers l'envers et le piège intrinsèque de cette entreprise. Avoué ou non, le jeu témoigne d'emblée d'une relation. Qu'il s'agisse de passer d'une case à une autre, de s'échanger les dés, d'élaborer des stratégies d'évitement ou de confrontation, de chercher à résoudre une énigme, d'assembler des couleurs ou de tout mettre en œuvre pour atteindre le cœur d'une cible, le jeu implique un espace où l'on doit se tourner ou tendre vers l'autre. Ainsi, entre accepter de *jouer le jeu* et apprendre à *jouer le grand jeu*, le croisement des imaginaires du jeu et de l'amour ne relève pas du hasard. Là où, dans le jeu, baisser la tête, tomber sur les genoux ou tourner le dos à son adversaire consistent à exprimer la défaite, l'amour n'est pas si clair. En effet, dans l'économie du théâtre tragique que relance le roman de Delvaux, la défaite ne tient ni d'un geste ni d'un mot. Il y a une lenteur, une agonie dans la résistance. Comme l'énonce Barthes : « dans la tragédie, on ne meurt jamais, parce qu'on parle toujours.⁴² »

À plus grande échelle chez Delvaux, l'imaginaire du jeu renvoie également aux alliances politiques d'amants révolutionnaires, au ballet russe, au théâtre antique et au cinéma hollywoodien dont les scènes d'amour et d'horreur s'articulent comme autant de bouées dans le

⁴² Roland Barthes, *Sur Racine*, p. 18

roman. Dans cette courteline du discours amoureux, la profusion de références assure non seulement la liaison formelle entre les différents fragments, mais elle inscrit l'histoire d'amour dans une série d'autres histoires de manière à montrer que le temps ne passe pas tout à fait en ligne droite sur l'amour. Comme le soutient à ce propos la narratrice en s'adressant directement à l'être aimé : « c'est dans l'écrin de ces images que tu es devenu le prince charmant de notre love story. » (C, 107) Or, entre l'hermétisme de l'écrin, la limite impossible à franchir de l'écran et la grande souplesse des corps qui ont connu l'amour, l'écriture ne tranche pas chez Delvaux. Elle cherche, sans relâche, un dernier bout d'étoffe, un dernier crochet où pourrait être exposé le drapeau blanc non pas de la victoire, ni de l'échec, mais celui encore inédit de l'armistice amoureux.

À l'ombre des narratrices en pleurs

Toujours dans ce rapport d'une écriture dyadique, l'Italie persiste, en tant que lieu à part, à dédoubler l'expérience amoureuse. « Le jour semblait s'ajouter au jour comme s'il y avait deux soleils » (I, 10), écrit Christine Angot, tandis que le rapport à la lumière fait directement écho, chez Delvaux, à l'aveuglement provoqué par la rencontre amoureuse. Ce lien entre la nature insaisissable de la ville et celle de l'amour ne cherche pourtant pas à être préservé ou protégé. Au contraire, l'écriture se nourrit du sacré comme des faux-semblants afin que la division n'ait pas lieu, et surtout pas en elle. « Tu m'avais interdit d'écrire sur toi », affirme, en ce sens, la narratrice des *Cascadeurs*, « comme si l'écriture pouvait te voler quelque chose, te prendre ton âme comme on le dit des photographies. » (C, 27) Corroborant le regard scrutateur qu'elle pose sur la rupture, la photographie n'a donc pas pour objectif de pallier l'absence comme tente de le faire le rituel d'écriture. Une fois à Rome, la narratrice s'en tient, en effet, à décrire les gestes préalables à la photographie. C'est-à-dire que si elle marche, parfois caméra à la main, parfois en s'imaginant être vue plutôt qu'en train de regarder, le roman n'offre pas de descriptions de ce qui aurait été cadré, capturé, laissé de côté ou même raté. Outre les grands scénarios du cinéma, de l'histoire et des littératures mondiales, les seules images qui trouvent leur chemin dans l'écriture se concentrent sur celles de la vie d'avant; la première nuit se tenant en elle comme un talisman.

De par son origine cachée, à l'abri des regards, cette scène se dévoile, lentement, par l'hésitation même de la narratrice à s'en approcher : « Je l'esquive, je la retarde, je lui tourne le dos » (C, 119) Or, malgré « l'effet des draps de coton blanc dans un hôtel luxueux » (C, 118) que provoquent certains souvenirs, toutes les images sont destinées à être « épuisées ou remplacées » (C, 28), puisque, comme le dit la narratrice, replonger en elles signifierait inmanquablement de choisir la lâcheté.

Ce faisant, entre l'envie alcoolique de replonger, de « succomb[er] au plaisir de [s]'y lover » et celui de « [s]'accrocher encore un peu » (C, 118), le roman déchire la trame amoureuse autant qu'il tente d'en recoller délicatement les morceaux. Les longues marches sinueuses que fait la narratrice, en portant son chagrin sous un ciel « rose, puis rouge, puis de ce bleu des profondeurs marines » (C, 119) témoignant encore de ce qui se dédouble dans l'écriture amoureuse, mais qui cherche inlassablement à s'accorder. Peu importe sa couleur, le ciel demeure clair... comme si l'horizon devait forcément le rester. Dès lors, si au fil de ses promenades, la narratrice « surpren[d] des couples, parfois sur un pont, parfois dans un parc ou contre un mur dans une rue sombre [...] la fille qui part, le garçon qui reste, la fille qui revient un instant [...] le garçon qui attend puis lui court après », elle ne manque jamais de les retrouver, intacts, « dans les bras l'un de l'autre, appuyés sur la rambarde, avec en arrière-plan le Colisée ou le Vatican. » (C, 80) Cette façon de multiplier les images de couples, d'ombres et de lumières, de dédoublement, de fusion et de confusion, et d'adopter Rome comme horizon, maintient la narratrice dans un lieu à part où rien ne semble s'arrêter, certes, mais où les gestes de l'amour poursuivent leur cadence d'apparition-disparition, d'élévation et de chute. À travers cet imaginaire d'une ville éternelle où règnent les changements de lumière et les ruines, *Les Cascadeurs...* révèle cette propension qu'a le discours amoureux de passer du tout au rien, et donc, de raviver par l'écriture, « cette valse étrange du désir et de la violence, quand les amants se prennent de force dans un effort ultime et désespéré pour faire tomber les défenses. » (C, 149) En articulant ainsi des images-fantômes à un imaginaire saturé de références romantiques, le roman offre un pied de nez à ce qui aura été laissé en blanc par l'autre. « On n'avait pris aucune photo depuis ton immigration », écrit Delvaux, « [c]'était le signe qu'il n'y avait rien à consigner. » (C, 21) Cela dit, au-delà de sa valeur testimoniale, l'imaginaire photographique jouit d'un certain pouvoir de munition.

Pour reprendre les mots de Susan Sontag, il « charge » le récit, permet à la narratrice de « s'armer » contre la désillusion et surtout, de ne pas perdre de vue la cible de sa déception. Considérant l'hypothèse qu'émet Sontag sur la photographie comme art élégiaque, et du pouvoir de séduction qu'elle exercerait sur le modèle (lui faire révéler un secret élargissant, du coup, le champ de la capture)⁴³, l'usage presque fétiche de la photographie chez Delvaux permet de revoir les limites de cette intimité. En effet, la disparition du modèle entraîne la narratrice à chercher plus loin, et littéralement ailleurs, un horizon qui n'aurait pas été commandé, dès le départ, par l'échec. Ainsi, par son charme et son autorité, le regard photographique sert peut-être de contrepoids à la tristesse chez Delvaux, mais il permet avant tout de penser à l'amour en termes de réappropriation; de ce qui était là, de ce qui ne l'est plus. Indissociable de « l'incontournable serrement de cœur qu'elle provoque en nous, comme message du passé⁴⁴ » –, la photographie a cela en commun avec la littérature : un « sentiment de l'inaccessible » que chacune d'elles suscite en se « branch[ant] sur l'érotisme de ceux chez qui la distance rend l'objet plus désirable.⁴⁵ » Qu'il s'agisse pour la photographe ou l'écrivaine de sortir la beauté d'une image ou de « dire tout⁴⁶ », le regard compose d'emblée avec son propre désir d'entendre, de faire dire; un désir qui bute contre « ce qu'une photographie ne peut en aucun cas accomplir : parler⁴⁷. » La quête de la dernière lettre n'est pas d'expliquer ce qui, à l'image de Rome, est « à la fois ange et démon » (C, 148). Mais, de découvrir comment l'écriture a le pouvoir de mettre au ban; de plier, de déplier et de replier le récit, de manière à faire de lui un éventail d'images qui, à force d'être agité, secoué, retourné dans tous les sens, pourra se dépouiller des artifices de l'amour. Cette façon d'accorder la montée dramatique du roman et la perte graduelle des images permet de prendre le pouls de la déception, sans pour autant renoncer au rythme qu'insuffle le sentiment amoureux.

⁴³ Susan Sontag, *Sur la photographie*, p. 29

⁴⁴ *Ibid.*, p. 75

⁴⁵ *Ibid.*, p. 30

⁴⁶ Christine Angot, *Les grands entretiens d'artpress*, « Dire tout », p. 22

⁴⁷ Susan Sontag, *op.cit.*, p. 134

En fait, que l'amour soit naissant ou qu'il s'étiolle, que la lettre soit d'amour ou d'adieu, l'écriture ne déroge pas de cette envie commune à l'amour et à la guerre : « C'est la dictature du désir qui aujourd'hui encore commande que je l'assouvisse, que je conquière le territoire encore une fois. », écrit Delvaux, « J'ai envie de rester romantique, acharnée, naïve, et pathétique, de continuer à croire que rien de mieux n'existe. » (C, 28) Dans la continuité d'un plaisir à double tranchant qui donne, dès l'incipit, le ton aux *Cascadeurs*, l'Italie fait voir le sentiment amoureux comme un fil de fer sur lequel des funambules danseraient de manière parfaitement décalée. En effet, succédant à l'exergue d'Ovide qui présente l'amour comme une sorte de guerre, le roman s'inscrit d'emblée dans un temps suspendu. C'est-à-dire un temps au cours duquel les événements se présentent, morcelés, mais toujours en résonance les uns avec les autres. « Il a fallu attendre avant de jeter les premières lignes », écrit-elle, introduisant d'emblée une prudence dans la manière de raconter l'histoire d'amour. Temps en suspens que la narratrice associe aussitôt à celui de la première fois « dont on fait durer l'attente parce qu'elle sera aussi douce que la rencontre le sera. Parce que cette suspension est un plaisir, charmant et douloureux à la fois. » (C, 9)

Contrairement à ce qui se produit chez Angot, la suspension ne se traduit pas tout à fait, chez Delvaux, par un flottement ni par un rapport idyllique au réel. Le rythme en est plutôt un de retenue, d'une lenteur dont l'image rêvée – s'il n'y en avait qu'une – serait celle d'un corps qui, péniblement, s'allonge. De cette suspension en amont ou en aval, l'écriture amoureuse chercherait donc à atteindre ce qu'Angot nomme la vitesse de la vie : ce qui se produit « souvent dans les moments de promenade ou de danse. » (I, 84; *Us*, 37) Ne s'agissant ni d'une accélération, ni d'un ralentissement, et ni d'un point intermédiaire, la vitesse traduirait davantage une sorte d'aisance grâce à laquelle on glisserait, sans heurts, d'un état à un autre. Bien que je me pencherai sur la présence de la musique et du rôle qu'elle joue dans l'écriture amoureuse, c'est encore le lien entre la beauté du lieu et la mise en tandem du corps avec l'écriture qui m'intéresse ici. Comme l'écrit Angot, elle aurait bien voulu danser avant de quitter Montpellier, mais elle reste assise dans la pièce sombre, car « [il] me faut une lumière joyeuse pour danser » (I, 119).

Ce n'est qu'une fois sortie de la maison (toujours assise, mais portée par la voiture) que la narratrice remarquera, malgré son impression d'étouffer, que « le monde étincelle autour de moi » : « Il y a du soleil, il passe par la vitre, il inonde mes cuisses », puis, « naît une autre lumière, en plus de celle-là [...] je dis à Claude “tu sais on dirait, en Sicile, les rois dorés qui nageaient sous l'eau” » (I, 119)

Chez Delvaux comme chez Angot, la lumière ne va pas sans son ombre, ni sans un quelconque mouvement. Si elle pave le chemin de la mer, elle en recrée aussi le souvenir. Tel un pont entre le très haut du ciel et les jeux en trompe-l'œil des profondeurs, la lumière offre une présence parallèle dans l'écriture. Alors que Barthes parle de « l'intérieur noir de l'amour », il permet de penser le sujet amoureux à travers son approche tactile et sensorielle de l'autre. En ce sens, il fait de la nuit, un état, et non un simple intervalle de temps entre le coucher et le lever du soleil : « Tout état », écrit-il, « qui suscite chez le sujet la métaphore de l'obscurité (affective, intellectuelle, existentielle) dans laquelle il se débat ou s'apaise⁴⁸. » À l'instar de l'amour, la lumière n'aurait pas le pouvoir de trancher. Au pire, elle ferait croire à la force de l'influence, à celle de l'enveloppe, mais sans jamais imposer de violence au corps immobile. On remarque dès lors comment, au contact réel ou rêvé avec l'autre, les choses de l'amour sont appelées à tromper, à bouger et à changer de propriétés. La lumière inonde... elle fait miroiter le quotidien... elle véhicule les souvenirs... comme le font aussi l'amour et l'écriture. « Je m'inonde, j'inonde l'autre » (U, 57) apparaît d'ailleurs, depuis *L'inceste*, comme l'une des phrases-clé de l'œuvre de Christine Angot.

Cela dit, malgré tout ce qui est appelé à se séparer ou à résister à la structure incestueuse qu'elle dénonce, l'écriture amoureuse chercherait à rester dans le lieu de la porosité et de la perméabilité. Un lieu qui, par son appel aux déplacements, à la fuite, à l'attrait d'une beauté tellement dense qu'elle en devient malléable, immémoriale, ne pourrait prendre une forme plus parlante que celle d'un voyage qui va vers l'extérieur pour mieux revenir à soi.

⁴⁸ Barthes, *Fragments*, p. 203

Il faut être deux

Il n'y a pas de doute : l'Italie porte d'emblée un bagage, une mémoire à deux. Puisqu'elle ne relance pas la question de l'identité et que son confort, temporaire, réside dans un effet perpétuel de déjà-vu, l'enjeu n'est pas de s'y envoler comme on retournerait aux sources, à l'origine. Contrairement à Catherine Mavrikakis qui écrit, à propos des Pays-Bas, que « c'est un petit pays merveilleux pour lequel j'abandonnerais tout » et que « Oui, là, c'est chez moi. Parce qu'à Amsterdam, je n'ai pas d'état d'âme. À Amsterdam, je suis sans âme. Je n'ai rien à faire là, aucun souvenir [...] C'est le passé de l'histoire, le passé des autres. » (V, 160-161), l'Italie demeure, dans les œuvres d'Angot et de Delvaux, une destination de voyage. Les fantômes du présent y côtoient ceux du cinéma et des grandes histoires dont on ne garde souvent qu'une seule scène, un morceau. La violence avec laquelle nous frappent certaines images nous poussant à croire, avec Mavrikakis, à une existence sous le signe d'une autre sorte de reconnaissance. D'un appel, d'une élection. À ce « quelque chose qui existerait hors des mots de la famille. » (V, 161)

Le jour qui précède la première nuit d'amour se déroule dans *Les Cascadeurs...*, « sur la plage où Pasolini a été assassiné. » Question de présage ou de conjoncture, la narratrice décrit comment « [s]es pieds fouillent le sable » comme si elle cherchait elle-même à s'ancrer dans le temps fuyant de l'amour. « Je cherche des coquillages. », dit-elle, comme si le sol mouvant offrait un contrepoids à la mer, et que le temps cadré de « l'escapade collective » (C, 132) ouvrait la voie à une occupation souterraine de l'espace. Qu'au voyage s'ajoutait donc la rêverie ; cette romance qui s'opère en soi, à l'abri des autres. Pour sa part, Angot réfère littéralement au « voyage en Italie ». À maintes reprises, l'expression apparaît en italique, au singulier, pour nommer le film de Roberto Rossellini⁴⁹, puis se répète, au pluriel, pour désigner la trame en pointillés des amours de la narratrice. Bien que le célèbre *Voyage en Italie* de Rossellini ne raconte rien de spécial sinon la dérive d'un couple qui, témoin de l'exhumation de deux autres amants ayant péri côte-à-côte sous les décombres de Pompéi, retrouve l'usage de la parole et, du même coup, ravive la

⁴⁹ *Viaggio in Italia*, 1954

flamme⁵⁰... il faut comprendre que l'ultime histoire d'amour est celle qui sort du silence, qui se risque au dialogue : une histoire, donc, qui serait « digne d'être filmée » (S, 25).

Délimités selon les codes usuels du cinéma – avec un début, une fin, un certain enchaînement et un dessein plutôt clair –, les voyages en Italie résistent à l'amalgame. Mis ensemble, ils ne forment pas une série. Et ne font pas non plus, dans mon corps, « l'état d'un lieu » ; chacun conservant une singularité qui, notamment chez Angot, se définit par la durée et les noms propres des amants et des villes :

le premier, avec Marc, le deuxième avec Pierre, à Rome, le troisième, et avec Claude plusieurs, un très long magnifique, travelling en bateau, un à Florence, à Venise, à Naples un dernier avant de se séparer. Où j'ai écrit dans la chambre toute la liste de ce qu'on a vécu.
(S, 26)

Contrairement à ce que soutient Michel De Certeau sur la différence « d'ordre » entre le lieu et l'espace (la stabilité du lieu versus la mobilité de l'espace), il me semble que les voyages permettent à la narratrice de s'inscrire dans un *circuit* amoureux. Je définis le circuit par les différentes lignes qui le constituent et qui n'ont pas la même fluidité. Pour de Certeau, le circuit a un centre, et si les lignes le contournent, l'encerclent, elles le traversent aussi ; ne le laissant pas à l'écart des effets qu'il produit. Ainsi, chez Angot, le circuit des voyages en Italie ne se referme ni sur la narratrice ni sur lui-même, puisqu'il fait toujours place, du moins dans l'œuvre actuelle, à l'intermittence voire aux retours, aux changements, à la fois de rythme et d'amants.

*

La lecture de *L'Inceste* qui, rétrospectivement, va de pair avec *Quitter la ville* m'amène à penser au déplacement et au voyage comme vitesse structurante de l'écriture amoureuse. Du sous-titre « No man's land » sur lequel s'ouvre *L'Inceste* jusqu'aux intertitres, nombreux, qui en ponctuent la fin, puis de *Quitter la ville* qui commence non seulement par un commentaire des ventes de *L'Inceste*, mais par un exergue tiré d'*Interview*, il y a au moins deux nécessités chez

⁵⁰ Le film se termine sur un dialogue où la femme exige de l'homme qu'il lui *dise* qu'il l'aime : "Tell me. I want you to say it." Exigence à laquelle répond l'homme : "Alright. I love you." avant qu'ils s'enlacent et que la caméra s'éloigne doucement, en surplombant la scène montrant à la fois les amants réunis et la foule qui les entoure.

Angot. Répéter, d'une part, et revenir ensuite sur le motif de la répétition. Le fait d'avancer ainsi, en deux temps, faisant voir le danger de ce qui, comme l'inceste, se répèterait aveuglément, en reproduisant le même.

Que Christine Angot soit drôle est pour plusieurs une évidence. Mais il n'y a rien de coquin, pour le dire avec le personnage de Claude, dans son écriture : « Non, pas du tout. Ce n'est pas du tout coquin et impertinent. Ce n'est pas du tout un jeu. » (*Inc*, 91) « J'essaie de vous parler », écrit-elle,

j'y vais, il n'y aura pas de jeux de mots, il n'y aura pas de haine, il n'y aura rien [...] Il n'y aura rien ; rien, rien, rien, il n'y aura rien. Il n'y aura que des souvenirs, chaque souvenir va être un arrachement à écrire. (*Inc*, 146)

Or, bien qu'elle parle d'arrachement, Angot ne vise la sympathie de personne. Récusant la portée affective d'un discours de victimisation, elle se situe d'emblée au front. Première ligne. Et si elle dit connaître le risque de cette approche frontale, elle choisit quand même d'être « [p]récise, logique et claire pour une fois » (*Inc*, 90); ne reculant pas devant l'apparat parfois nécessaire à la clarté. Elle accumule ainsi les sous-titres, les différents signes typographiques comme les tirets, les guillemets, l'italique et les soulignements, puis les blancs, les définitions soi-disant scientifiques, de manière à redonner à la langue écrite un certain relief, et donc, à mettre à profit la matérialité même du support littéraire. Comme une réponse à l'impératif d'être « poli » qui se décline tout au long du roman⁵¹, l'accent que met Christine Angot sur la ponctuation en tenant sur elle un discours explicatif traduit un piège. Le piège pour la lectrice d'y croire, certes, mais d'oublier que cette « règle de politesse élémentaire » (*Inc*, 168) se rattache à un centre. En effet, annoncée sous l'intertitre « *Serrure* », elle est celle qu'aura dictée le père pendant les vacances de Pâques. Séjour d'une semaine au cours duquel « [i]l explique tout » :

L'ibère, le latin, l'Orangerie [ce grand jardin qu'il adore, qu'il explique], l'étymologie, l'allemand, la prononciation du *w* en français, la politique, le racisme, les animaux, le nom des plantes, tout, les pharaons d'Egypte, l'origine des langues, les familles de langues, Noé, Sem et compagnie, l'indo-européen, l'hindi. Tout est clair.

⁵¹ « Certains écrivains essayent de péter plus haut que leur cul, ce n'est pas très poli. » (*Inc*, 144); « J'avais dit que je serais polie. Je vais l'être. » (*Inc*, 154); « Soyez poli. » (*Inc*, 156); « Ce n'est pas très poli comme façon de parler. » (*Inc*, 189)

Au terme d'une énumération montrant combien « [s]es arguments n'en finissent pas », la narratrice précise : « Et surtout la serrure » (*Inc*, 169) redoublant, pour le coup, l'effet de reconnaissance que provoque la reprise de l'intertitre.

À la suite du détail de cet épisode où le père sermonne la jeune narratrice sur la responsabilité des clés, il va jusqu'à officialiser sa propre parole en donnant un nom, un titre presque juridique, à cette règle qu'il invente : « la loi de l'hôte et de l'invité » (*Inc*, 169). « Il est incollable sur les usages », écrit Angot, « comment ouvrir, comment fermer? » (*Ibid.*) Et si la narratrice avoue ne pas connaître cet ordre du premier, du second, de qui doit passer devant ou derrière, elle ne cherchera pas à le comprendre : « Je voudrais fuir. Je voudrais pouvoir fuir. » (*Inc*, 170) Mais la fuite n'est pas possible, et donne d'emblée libre cours à la colère du père. Or, la mise en scène de sa démesure ne sert pas à l'accuser, lui, mais à faire intervenir, dans l'espace du livre, la voix extérieure de l'accusation et de la réprimande : « Tu ne devais pas le faire », dit l'impératif de celui qui sait ce qui est bon, ce qui est juste, « Je ne comprends pas que tu ne connaisses pas cette règle de politesse, là, de base, élémentaire. » (*Inc*, 170) Dès lors, si les mots du père résonnent autant chez Angot, c'est parce qu'ils font écho aux libertés que prennent ceux qui s'invitent ou se reconnaissent dans ses livres. Cette masse de gens qui déclare, de près ou de loin, que non, Christine Angot ne devrait pas, n'aurait pas dû... Pourtant, on se rappelle comment, à la sortie des *Désaxés*, l'auteure répond à la critique et ce, toujours par le biais de la littérature : « Tous se reconnaissent dans ce livre sur la lâcheté dans l'amour et sur l'impuissance à créer. » (*PC*, 63) Leur refusant coup sur coup une quelconque singularité. D'emblée polymorphe, et étroitement liée aux questions judiciaires qu'a suscitées son œuvre jusqu'à présent, la politesse traduit l'impératif sans doute pervers de l'obéissance et du danger que comporte le respect aveugle des convenances. À propos de l'épisode de la serrure, Angot écrira d'ailleurs, comme pour refuser d'isoler l'incident d'un schème plus grand : « Je cite cet exemple, mais la même chose s'est passée dans d'autres lieux. » (*Inc*, 171)

Ce que montre Angot, par une remise en question constante du lien entre les règles sociales et celles de la loi « paradoxale » (*PC*, 32) qui fonde sa vision tragique de la littérature, c'est que l'écriture amoureuse – comme tout acte fait au nom de l'amour – ébranle le cadre dans lequel elle

prend forme. « Elle n'avait pas de sol », écrit Angot dans *Une partie du cœur*, investissant un terrain qui, pour elle, doit rester fluide, libre, poreux à tout et surtout, à ce qui cherche à entraver la fluidité.

Si on acquiesce à l'idée que l'amour est une sorte de guerre, force est d'admettre qu'il n'y a pas de place en lui ni en littérature pour la bienséance ; puisque « [l]e problème de la politesse », écrit Delvaux, « c'est de vouloir faire l'unanimité. Alors que gagner, justement, ce n'est pas l'unanimité, ce n'est pas l'élection, c'est la rivalité, la séparation, c'est qui va atteindre la lune en premier⁵². » Mais, au fond, qu'y aurait-il à atteindre dans l'amour? Que gagne-t-on à agir, à écrire, à continuer la guerre en son nom? En temps de guerre, la traversée du *no man's land* – en tant que portion inoccupée, entre deux frontières, et complètement libre de toute appartenance politique – est une agression. Le sous-titre principal agit dès lors, dans *L'Inceste*, comme un avertissement : faisant du livre à la fois le terrain de la traversée et son conducteur.

De l'inceste, on remarque en effet comment sa forme *inter-dite* recrée l'acte de transgression. Par une narration qui procède en deux temps, à deux niveaux, en faisant du livre un visage à deux faces et, comme l'écrit Angot, un gant qui se retourne, il paraît impossible de déterminer si, en poursuivant sa lecture, la lectrice rejoint la solitude de la narratrice ou si elle redouble l'attaque. En plus d'avoir le *no man's land* comme point de départ (ce lieu où il n'y a personne et, littéralement, aucun homme), le livre prend fin avec le départ de Marie-Christine, l'amante psychanalyste de Christine. Une scène que la narratrice érige, comme il se doit, pour *en finir*, en scène de rupture. En effet, malgré la parenthèse qu'ouvre la narratrice sous l'intertitre « Rome » où elle énonce que « [c]ontrairement à ce que vous lirez à la fin, nous y sommes allées » (*Inc*, 173), la toute dernière scène du livre en est bien une de séparation, de fuite. Par rapport à l'ordre que cherche à rétablir Christine Angot, le voyage avec Marie-Christine ne peut donc pas avoir lieu dans le roman : « à cause du sabotage, c'est plus logique. » (*Inc*, 173)

Faisant écho à ce qu'écrit Barthes sur le sentiment « insupportable » de l'amour qui se traduirait par le cri « *Ça ne peut pas continuer* », la narratrice dit à quel point Marie-Christine « en

⁵² Martine Delvaux, « Moon sur elle » in Claude Lévesque (dir.), *La Censure*, p. 153

avait marre », comment elle-même était « de nouveau dans des états insupportables » et qu'elles ne sont « donc plus ensemble » : « Je ne suis plus avec personne. Je crois que ce n'est plus la peine. » (*Inc*, 176) Pourtant, la rupture s'étire dans le livre. À l'instar de l'écriture, il ne s'agit jamais de rompre une seule fois. Comme le souligne Barthes : « il appartient à la situation amoureuse d'être tout de suite intolérable, dès que l'émerveillement de la rencontre est passé ». Dès lors, à propos de « la patience amoureuse » – qui fait que cela dure « sinon toujours, du moins longtemps » –, c'est « un malheur qui ne s'use pas », écrit-il, « une suite d'à-coups, la répétition (comique?) du geste par lequel je me signifie que j'ai décidé – courageusement! – de mettre fin à la répétition⁵³ ». Le spectre que brandit la dernière scène est moins celui de l'exclusion ou de l'abandon que celui de l'irréparable solitude de la narratrice et du choix exclusif qui s'impose à elle vis-à-vis de l'écriture.

Mais ce soir, Marie-Christine, tu pars pour Noël à Paris chez Nadine, tu vas fêter Noël, il y aura vingt-cinq personnes, moi je serai seule [...] On avait dit qu'on ferait le 25 ensemble, mais on s'est quittées avant. On n'ira pas à Rome. On ne passera pas le 25 ensemble [...] Tu pars ce soir, on a annulé les billets pour Rome. (*Inc*, 189)

La coïncidence du moment de la séparation avec le jour de Noël est doublement évocatrice. S'il faut entendre « dans Christine allusion au Christ » (*Inc*, 48), la fin de l'inceste se projette, dans le roman, à travers une figure sans équivoque de la salvation : et ce, non pas au moment de la mort ou de la résurrection, mais bien de sa naissance. Dès lors, bien que la critique ait abondamment commenté le caractère suffocant de l'œuvre de Christine Angot, le voyage à Rome qu'avorte l'écriture indique bel et bien une sortie de l'apnée. Une tentative, du moins, d'affleurer à la surface. Alors que d'un côté la narratrice affirme avoir été « pendant les six jours de Rome une fontaine » et que « Rome était bousillée comme ma vie » (*Inc*, 174-175), le choix *déchirant* d'écrire que non, cette fois, elles n'étaient pas allées à Rome, signe la tragédie même de l'amour : Angot faisant entendre que pour aimer, vraiment, complètement, sans en mourir, il faut savoir se séparer à temps.

Entre la Venise « extraordinaire » de ses douze ans et Rome que l'on cherche à préserver de l'échec, d'un rêve trop grand qui aurait rendu inconciliables la vie et l'amour, la narratrice choisit

⁵³ Roland Barthes, *Fragments, op. cit.*, p. 167-168

l'écriture comme lieu de la bonne distance : « Je vous assure. En Italie, il n'y avait rien d'écœurant. » (I, 10) Le respect des limites et l'occupation des marges demeurant sans doute le moyen, comme l'explique Irigaray, de rester dans l'ouverture, d'en arriver à un amour « sans don, ni dette⁵⁴. »

On remarque comment l'œuvre de Christine Angot repose sur une cartographie étendue de l'Italie. Alors que l'attention se concentre, chez Delvaux, sur la ville éternelle : « Rome la ville qui avait tout vu, tout connu, tout subi, le creuset de tout ce que l'humanité avait pu offrir et qu'elle pouvait encore imaginer. Rome où tous les passés et les avenir apparaissent au coin d'une rue. » (C, 11) Carrefour où les absolus du passé font écho à la douleur du présent, Rome est, avant tout, un lieu d'élection : celle de soi, et par prolongement, de l'écriture. « Je suis venue à Rome t'écrire cette dernière lettre », affirme dès le début la narratrice, « Rome que j'ai choisie au lieu de te rejoindre dans ton pays parce que c'était peine perdue » (C, 40). Alors que chacune des pages de ce roman-lettre se donne comme une tentative ultime de chercher des signes, de lier les indices et de résoudre l'énigme d'un « amour apparu disparu » (C, 140), il importe de voir comment l'ultimatum entretient, dans le rythme saccadé des phrases, ce temps où, même séparés, même loin de toi, *je te parle encore...* Dans le reflet d'une Rome antique qui « était un monde de paradoxes et de revirements » (C, 63), la lenteur de la marche et le temps stagnant du chagrin d'amour révèlent d'emblée l'urgence de ne pas tout perdre. Par une traversée des images – celles volées au quotidien des amants jusqu'à celles tirées, par bribes, des grands récits de la littérature mondiale, du cinéma et d'une Histoire souvent grandiose –, le roman de Delvaux avance *à force de* : c'est-à-dire dans la redite, mais seulement quand celle-ci permet de ne rien garder intact. Dès lors, entre la mission d'« [é]crire jusqu'à ce que les images elles-mêmes s'effacent » (C, 28) et l'espoir que fait naître le rêve de « cherche[r] une raison pour que survive l'amour » (C, 157), se devine l'autre rêve : accéder, par les mots qui bricolent, à une vérité de l'amour.

Bien que *Les Cascadeurs...* use parfois d'une approche judiciaire (celle qui cherche à démêler le vrai du faux), la vérité n'est pas celle à laquelle aspirerait une détective. Comme l'écrit Barthes :

⁵⁴ Luce Irigaray, « Quand nos lèvres se parlent », Cahiers du Grif, 1976, p. 23

C'est au plus profond du leurre que vient se loger bizarrement la sensation de vérité. Le leurre se dépouille de son décor, il devient si pur que, tel un métal primitif, rien ne peut plus l'altérer : le voilà indestructible⁵⁵.

Dans ce rapport à la pureté qui ne s'annihile pas au contact de différents artifices, le livre est là où « [j]e range notre histoire » (C, 19) : « une dernière lettre que tu ne comprendras sans doute pas parce que tu ne sais pas lire mes mots, qu'ils ne résonnent pas en toi » (C, 169). Chez Delvaux, le livre en vient à exister *quand même*. Considérant que la vérité, c'est « ce qui est à côté » et qui, « étant ôté, ne laisserait plus à découvert que la mort⁵⁶ », elle semble donc être la voie à prendre pour toucher ce grand rêve que partagent les narratrices de mon corpus : celui d'écrire, comme le dit la narratrice d'Angot, ce « qui n'aura aucune raison d'être, mais qui sera là [...] comme quand tu aimes quelqu'un tu dis : je ne sais pas » (Q, 92-93).

Dans les œuvres qui m'intéressent, il y a une recherche de ce qu'Angot appelle un « noyau dur » : c'est-à-dire non pas le dévoilement d'une vérité pure, immuable, mais l'attraction qu'exerce, sur soi et sur les autres, une démarche qui se donne *pour vrai*. Dans le rapport étroit qu'entretiennent ces œuvres avec « la vie », cette expression pourrait signifier « entièrement, sans compromis ». Or, au-delà du compromis, il s'agit d'une écriture qui donne à lire à la fois les mots, et le corps de celle qui écrit; et ce, dans l'entêtement d'un geste qui se présente comme vrai. Puisque, comme l'écrit Barthes : « Pour être dans la vérité, il suffit de m'entêter : un "leurre" affirmé infiniment, envers et contre tout, devient une vérité⁵⁷. »

*

Dans sa recherche⁵⁸ qui porte exclusivement sur l'œuvre de Christine Angot, Francesca Forcolin débute par l'affirmation suivante : « On pourrait affirmer que l'écriture de Christine

⁵⁵ Roland Barthes, *Fragments*, p. 272

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Francesca Forcolin, *Sujet(s). Pour une lecture de l'œuvre de Christine Angot*, thèse de doctorat en cotutelle entre l'Université de Nantes et la Università Degli Studi Di Torino, 2012, 330 pages.

Angot s'apparente à un voyage. » Un voyage qui mène, écrit-elle, « inlassablement, infatigablement dans les mêmes territoires, dans les mêmes endroits, en raison de la fidélité à un protocole qui s'enracine dans le même refrain : une parole à la première personne, qui tend à confondre vie et littérature⁵⁹. » Forcolin avance que cette répétition n'est « jamais liée au retour à l'identique, mais d'un dispositif romanesque qui, dans sa constance, a pour but de montrer la même vérité "incessamment approchée sous des jours toujours différents" » selon l'expression de Philippe Forest. L'ambiguïté sur laquelle se fonderait l'œuvre d'Angot amène ainsi Forcolin à inscrire sa propre lecture parmi « une série de lectures, tout à fait différentes voire opposées » sans préciser d'emblée où se situe la spécificité de son approche. En ce sens, la lecture que je propose de l'écriture de Christine Angot n'est pas que différente ou opposée à celle que fait Forcolin. En plus d'être plus récente (Angot a publié trois romans depuis *Les Petits* (2011) : *Une semaine de vacances* (2012), *La Petite foule* (2014) et *Un amour impossible* (2015) qui lui ont valu une chaleureuse réception critique), ma lecture se tient au plus « près » de cette ambiguïté.

Je ne conçois pas l'ambiguïté de l'œuvre de Christine Angot comme un prétexte ou comme une cause à la multiplicité des lectures critiques : j'y vois la raison de lire son œuvre à l'aune de l'ambiguïté même de l'amour qui, comme voyage, n'a pas lieu « entre deux pays, deux sphères, deux temps, tout à fait distincts, mais qui s'enchevêtrent sans cesse, l'un s'insinuant dans l'autre⁶⁰ » comme l'écrit Forcolin, mais directement au cœur de la littérature.

« Le style d'Angot est une arme et un signe de pouvoir⁶¹ », écrit Forcolin, en mettant de l'avant l'engagement d'Angot par rapport à l'acte d'écrire. Là où ma lecture diffère considérablement de cet absolu d'une Angot guerrière, prête à tout, c'est donc dans l'apparition intermittente de l'amour comme poste-frontière. Il n'est pas possible de penser au *pouvoir* d'Angot et à son engagement littéraire, sans penser la place de l'amour dans l'entièreté de son œuvre. Or, bien que le dernier chapitre de Forcolin s'intitule « L'amour », elle propose une

⁵⁹ *Ibid.*, p. 9

⁶⁰ *Ibid.*, p. 10

⁶¹ *Ibid.*, p. 15

analyse « dans l'optique d'un sentiment gouverné par les rapports de force qui s'installent, inévitablement, au sein d'un couple, de même que la tentative de soumission de la part d'un membre ou de l'autre, indifféremment⁶² ».

J'ai déjà écrit que l'amour représentait, du moins dans le cadre de ma propre thèse, une approche, une proximité qui n'a d'autre but que celui d'être, de rester, d'avancer à même cette proximité. Sa présence n'est pas réduite à un sentiment, et encore moins à un rapport de domination. L'amour est, dans les œuvres que j'ai choisies, ce qui permet de penser l'usage d'un *je* qui prends tous les risques de la littérature ; ceux qui consistent à peut-être s'y perdre, à tout ou à trop donner, mais surtout... à croire, en la faisant, que la littérature peut devenir le lieu même de l'amour. Quitte à en porter la marque, le souvenir, le temps, l'échec, la blessure ou le ravissement. Sans qu'il soit nécessaire de ranger l'amour du côté du pouvoir ou de la vulnérabilité, mais plutôt, d'en voir simultanément toutes les faces.

Forcolin fonde sa lecture de « l'amour » chez Angot sur deux textes d'Annie Ernaux : *Passion simple* (1991) et *Se perdre* (2001). Déjà, ce sont les questions du désir passionnel, de la sexualité et de la transgression des limites qu'impose le choix de ces œuvres. Forcolin a recours aux théories de Bataille sur l'érotisme et à celles de Kristeva sur l'abject pour arriver à penser le lien que fait Ernaux entre le désir, la mort et l'écriture. Rappelant les propos d'Alice Granger sur *Se perdre* lesquels mettent de l'avant « "la fatigue infinie" à laquelle l'a conduite cette "jouissance sans reste, mortelle"⁶³ », Forcolin met de l'avant la grande fatigue d'Angot dans son roman *Pourquoi le Brésil?* (2002). « Il s'agit d'un amour qui oscille continuellement entre l'union parfaite et la séparation⁶⁴ », écrit Forcolin, « on pourrait dire que leur liaison est structurée en fonction de ce qu'elle signifie en termes d'écriture⁶⁵ ». Plus le rapport amoureux est difficile, plus la difficulté d'écrire est palpable. Or, là où, encore, ma lecture diffère de celle que propose Forcolin, c'est

⁶² *Ibid.*, p. 238

⁶³ *Ibid.*, p. 259

⁶⁴ *Ibid.*, p. 260

⁶⁵ *Ibid.*, p. 261

dans cette manière de limiter l'acte d'écrire à la recherche du lien avec l'être aimé. Qu'il s'agisse de continuer à l'aimer, ou à rompre – à donner forme à la rupture amoureuse –, Forcolin écrit : « On pourrait dire que c'est à travers l'écriture qu'elle cherche à capturer l'objet de son désir, à le faire propre, à s'emparer de lui sans qu'il ne puisse lui échapper⁶⁶. » Mais si, au contraire, le seul objet de désir était l'écriture? Et si les amants n'étaient qu'un succédané de l'amour de la littérature? Que les crises de jalousie, les séparations, la dynamique même de la soumission et de la domination n'étaient en fait qu'une manière de traverser le réel, d'en prendre la mesure pour arriver à le dépasser par l'écriture?

« On pourrait affirmer que dans les œuvres de Christine Angot il est toujours question de l'amour⁶⁷ », écrit Forcolin comme première phrase de sa conclusion. Elle décrit cet amour comme « envahissant, étouffant, blessant, fou, ambigu, en tout cas extrême. » Elle avance que « [l]es histoires d'amour sont, de plus, dominées par les différences de classe, de culture, d'origine ethnique, d'où les difficultés, les incompréhensions, les préjugés qu'en dérivent⁶⁸ ». Cela dit, ce qui « frappe le plus » la chercheuse est l'épisode dans *Les Petits* où le personnage d'Hélène exige, de la part de Billy, un tatouage comme gage d'amour : « La voilà la *marque* », écrit Forcolin, « le chiffre de l'autre, comme effigie corporelle de son pouvoir et de sa domination.⁶⁹ » Si la lecture de Forcolin ouvre vers une conception de l'œuvre d'Angot comme « une vraie forme de critique sociale⁷⁰ », je veux plutôt penser à une façon de garder l'amour dans son ancrage littéraire. À ne pas chercher de réponse ou de sens ou de « valeur » autre que celle que l'amour déploie à même la littérature. À l'instar d'Angot qui, à la fin de *Quitter la ville*, écrit : « Il n'y a qu'une chose qu'on gardera intacte, c'est : je trouve que. Ça, on le garde. », je fais le pari de garder l'amour comme tel. C'est-à-dire dans ce qu'il a d'infini et d'indéfini.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 272

⁶⁷ *Ibid.*, p. 277

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 281

⁷⁰ *Ibid.*, p. 283

Comme l'inceste qui « résume la question de cet intime qu'on lui reproche à la fois de révéler et pas assez, et qu'à son tour elle nous accuse de confondre avec l'intimité⁷¹ », l'amour est lui aussi « lié à l'invisible dont il faut se demander s'il est possible de le dire, si on en sera capable. Angot se demande sans arrêt si elle trouve cet intime, cette "chose qu'on ne voit pas, qui n'affleure pas, ou si peu⁷²" » :

Quête infinie, mouvement qui n'arrive jamais, le travail d'Angot est propulsion vers l'avant plutôt que regard vers l'arrière, accélération et vitesse plutôt que fouille lente et minutieuse. C'est ainsi que son attitude s'oppose au goût contemporain pour "la mise à distance", la mise en discours des événements de façon à ce qu'ils puissent être transmis "de génération en génération". Comme s'il fallait que l'écriture s'inscrive dans le régime de l'histoire, alors qu'Angot ne fait pas l'histoire, ne raconte pas d'histoires [...] Angot, plutôt, coupe le fil⁷³.

À l'instar d'Antigone qui « coupe le fil » de la filiation en s'efforçant de sauver le seul lien qui compte, c'est-à-dire celui de l'amour absolu, Angot écrit en ne perdant jamais de vue l'écriture. Dans l'entretien qui figure à la fin de la thèse de Francesca Forcolin, Christine Angot affirme que « Le texte littéraire, c'est quelque chose qui a vocation à disparaître à l'intérieur de quelqu'un d'autre. C'est quand même extraordinaire.⁷⁴ » Puis, elle ajoute, qu'au contraire,

Je ne raconte rien d'extraordinaire, il n'y a jamais de découvertes, de transgressions, de révélation de secrets, comme chez Catherine Millet, par exemple. Ce qui m'intéresse n'est pas de révéler des choses cachées, c'est de *modifier* la pensée sur les choses vues ou soi-disant visibles. C'est tout.⁷⁵

Parlant ainsi depuis le centre, dans la quête infinie du « noyau dur », Angot est bel et bien à l'origine d'un voyage *extraordinaire* : celui par lequel l'amour fait signe à la littérature.

⁷¹ Martine Delvaux, *Histoires de fantômes*, 2005, p. 94

⁷² *Ibid.*, plus citation tirée de Jacques Henric, « Christine Angot. Pourquoi le Brésil? », entretien, *Artpress*, septembre 2002, p. 54

⁷³ *Ibid.*, p. 94

⁷⁴ Francesca Forcolin, *op. cit.*, p. 296

⁷⁵ *Ibid.*, p. 300

CHAPITRE V
L'AMOUREUSE LECTRICE

Need I say, however, that the letter I longed for in an answer to mine, the letter I hoped for, was to be from Mlle Julie? I dreamt of it. I wrote it in my head. It was to be tender and helpful. But it never came.

—Dorothy Bussy, *Olivia*

La réponse que je souhaitais, cette réponse que j'avais tant espérée et d'avance imaginée, ai-je besoin de dire qu'elle ne vint jamais?

—*Olivia* (traduction de Bussy et Roger Martin du Gard)

En tirant le fil, de manière oblique, entre ce qui précède sur le rapport entre la vie et la littérature dans le roman *Orlando* de Virginia Woolf, le « sujet (d') Angot » qui se déploie dans l'ensemble de son œuvre et le roman *Olivia* (1949) de Dorothy Bussy, je souhaite tester la durabilité et la résonance des stratégies de dédoublement chez les auteures étudiées dans le cadre de cette thèse. Par rapport à cette question du double, je ne cherche pas à voir une ode à la mascarade, au camouflage ou aux déviations entre le « vrai » et le « faux », le réel ou la fiction, mais plutôt une manière de lire et d'écrire en imposant leur rencontre. À penser justement le « deux » et son horizon.

C'est pourquoi j'utilise le mot « oblique » parce qu'en opérant d'emblée du côté de l'amour, la lecture et l'écriture avancent de biais, avec tact. Elles font voir qu'il n'y a rien de secondaire à se tenir à côté. C'est-à-dire non pas en coulisses, mais légèrement décalée du centre de la scène. À ne pas être soi-même à l'avant-plan, mais sans que cette place en périphérie ne soit pour autant la cause d'une souffrance. Cette manière de lire et d'écrire, je dis qu'elle est « amoureuse » parce qu'elle tient toujours compte du fait qu'en allant vers l'autre – en reconnaissant ce qui plaît, ce qui charme – il serait possible de penser à un véritable retour vers soi. Et donc, d'accéder à la transformation du rapport qu'entretiennent avec la littérature « celles qui lisent » et « celles qui écrivent » à travers l'expérience même de l'amour, et des mots qui cherchent à le dire.

O.

Nié par André Gide à qui le manuscrit est d'abord envoyé, *Olivia*¹ est chaleureusement reçu par la Hogarth Press qui accepte de le publier. C'est en 1949, quinze ans après le premier envoi dont André Gide dira qu'il ne garde aucun souvenir². Acclamée par Rosamond Lehmann (l'une des trois femmes qui encourage fermement Dorothy Bussy à resoumettre son manuscrit à Leonard Woolf, le fidèle partenaire de Virginia Woolf), l'histoire va de pair avec le rêve « d'ajouter un livre à cette série si particulière que composent *La Princesse de Clèves*, *Adolphe*, *Dominique* [...] presque rien d'autre qu'une expérience personnelle, transfigurée, transformée par le souvenir » :

Cela devait être simple, direct, d'une absence d'affectation proche du dénuement, n'avoir qu'un centre unique vers lequel chaque mot convergerait, pas un personnage qui ne serait essentiel, évoluer vers un apogée qui devrait être tragique, puis s'éteindre et s'effacer, comme la vie elle-même, dans une paix mélancolique³.

Malgré ce qui se donne comme un récit tout à fait classique, à la limite convenu, Bussy publie sous le couvert de l'anonymat. Tenant compte de son statut au sein de la société anglaise et de ses proximités avec les membres du Bloomsbury Group (on a toujours aimé dire qu'elle était la sœur de... l'épouse de... la très chère amie de...), le mystère sera malheureusement de courte durée. Et sa discrétion ne la protégera d'aucun éloge. Tenant l'édition originale entre mes mains, il apparaît néanmoins évident que le passage du temps a redonné un peu de sa pudeur au texte, et aux souvenirs qu'il contient... l'auréole chaste du secret.

"*Olivia* by Olivia" lit-on en fines lettres dorées sur fond grenat, tandis que la jaquette représente le recto et le verso d'une même image : « la vaste esplanade de la place de la Concorde, avec sa vertigineuse animation, ses fontaines, son obélisque » (O, 46). Et il y a un

¹ Dorothy Bussy, *Olivia*, Paris, Mercure de France, 2016, 144 p. – Désormais, les références à ce texte seront indiquées par O, suivies du numéro de page et placées directement après chaque citation.

² Pour l'anecdote, on sait que Gide a aussi refusé le premier manuscrit de *La Recherche*. Dans un télégramme qu'il envoie à Bussy quand celle-ci lui annonce que « son *Olivia* » sera finalement publiée, il répond : « AUSSI PÉNITENT ET CONFUS QUE POUR PROUST. » Dans une autre lettre, il avoue avoir relu d'un trait le manuscrit et en vante la qualité exceptionnelle. En réponse, Bussy écrit qu'il aura pourtant fallu que des femmes le lisent pour que le livre finisse par réellement exister.

³ Correspondances André Gide et Dorothy Bussy, lettre no. 1032, début mars 1948 (p. 487-488)

exergue, en français, qui donne la note à cette histoire qui ne souscrivait à l'époque, ni au genre du roman, ni à celui de la confession : « L'on n'aime bien qu'une seule fois : c'est la première. Les amours qui suivent sont moins involontaires⁴. »

Déjà, de l'objet-livre qui ne compte qu'une centaine de pages, et de l'ancrage romanesque du paratexte, on comprend pourquoi Rosamond Lehmann parlait, dans son introduction à la première édition française, d'une « spontanéité qui jamais n'échappe au contrôle, un goût parfait ». Malgré ce qu'en dit Dorothy Bussy dans ses correspondances, c'est la vérité des événements et de la démarche d'écriture que l'éditeur met de l'avant. Sur le signet qui accompagne le livre : *“The author wishes us to believe in its truth – a truth that has been filtered, concentrated and composed as an attempt to make of it – short as it is – a work of art.”* Il est clair que la vérité dont il est question n'a rien à voir avec une quelconque adéquation au réel. Par son usage de l'intrigue et du suspense, puis des codes et de l'organisation du *bildungsroman*, le roman *Olivia* est à mille lieues du témoignage. « Cette relation d'une période de ma jeunesse [...] il m'a semblé qu'elle se composait d'elle-même », note la narratrice, en ne dissimulant pas les difficultés qui résident dans le détail visuel et charnel de son « entreprise » : « Je sais quel talent d'exécution il faut pour restituer à ce squelette essentiel que constituent les événements passés la chair vivante et chaude du présent, la couleur, le frémissement de la vie. (O, 10) S'il y a composition – la narratrice parle de condenser « en quelques dizaines de pages les événements d'une année entière! » –, les rouages de l'exercice se dévoilent au fil des seize parties sans freiner la course du récit. L'écriture avance sans hésiter, ranimant à la fois l'épreuve et l'élan que constitue la naissance des premiers sentiments d'amour. Comme à seize ans, dit-elle, quand l'impulsion est aussi vive que la peur.

Il y a ainsi au cœur d'*Olivia*, un *Je* qui vise l'essentiel et qui avoue d'emblée sa volonté de capture. Un *Je* qui veut « dire tout » pour reprendre l'expression de Christine Angot, puisque « convaincre le lecteur de l'authenticité de toutes nos inventions littéraires », écrit-elle exactement cinquante ans après Bussy, « [l]a littérature n'a pas d'autre but. » (*Us*, 26) Et si la narratrice présente *Olivia* comme un texte « sans modestie comme sans fatuité », elle ne fait preuve d'aucune naïveté en le positionnant à l'écart des bouleversements sociaux. J'insiste sur cette mise à l'écart ainsi que sur l'absence de naïveté parce que si le monde extérieur est comparé, dès la première page, à une tempête, un « effroyable déluge », la narratrice ne fait jamais abstraction ni

⁴ Il s'agit d'une citation des *Caractères* (1688) de La Bruyère

du poids ni de l'attraction que le milieu exerce sur celles qui écrivent. D'avis que le réel soit fait des pires calamités, lesquelles « nous roulent dans leurs vastes remous », elle demande froidement, comme à un miroir : « Mais que puis-je contre ces menaces? » (O, 9)

« L'amour a toujours été la grande affaire de ma vie », confie-t-elle, « la seule qui m'ait paru – non : que j'ai *sentie* – être d'une importance suprême. » (O, 10) Dès lors déchirée par la grandeur du souvenir et celle d'un monde qui, constamment, le menace, Olivia jongle avec l'une des difficultés de l'écriture amoureuse : l'envie d'extraire, grâce au mot juste, la beauté de ce qui s'est tu. Par sa faculté à créer de l'infini, et de l'intemporel, la littérature restera, pour Olivia, le seul parti pris possible. Dans le lien très serré que tisse le récit entre le temps agité des événements passés et celui posé, actuel, de l'écriture, c'est le temps suspendu de la lecture qui se crée. Un temps d'observations et de découvertes qui ont lieu, paradoxalement, à l'insu de l'autre. Ce que montre *Olivia*, c'est combien l'espace qui se crée entre celle qui lit, et celle qui écoute, est vaste. Ou comment, du moins, il aspire à l'être. Parce que ce temps de la lecture à voix haute est clairement délimité par le don – celui de la parole et de l'écoute – il abolit tous les retranchements :

Il lui est permis de contempler sans crainte ni pudeur un esprit qui se livre, désarmé, dépouillé de ses voiles, de ses prudences. Ceux dont l'amour n'est pas payé de retour peuvent ainsi contempler, écouter, comprendre enfin, ce qui jamais autrement ne leur sera révélé [...] comment la passion transfigure le visage aimé ; comment s'y inscrivent le dédain, la colère, la tendresse ; comment la voix chérie s'adoucit et frémit dans l'amour, et comment elle se brise sous l'étreinte de la jalousie ou du désespoir... (O, 31)

L'éveil au monde de la narratrice coïncide, l'ai-je dit, avec une leçon particulière de littérature classique : celle de l'amour irrémédiable tel qu'il apparaît dans le théâtre de Racine. Théâtre que jouera d'ailleurs devant elle et quelques autres pensionnaires, Mlle Julie, la directrice devenant, le temps d'une soirée, Oreste puis Hermione puis *Andromaque*... Le souvenir de cette lecture se construit, textuellement, en deux temps : celui d'abord de la pureté indéfectible des vers de Racine, et celui éphémère, musical, des gestes et de la voix de la directrice. Bien que l'un ne décollera plus jamais de l'autre, Olivia dira comment l'émoi que lui causait cette scène était destiné à l'ouvrir à un monde plus grand. Et aussi, comment elle a été « introduite au sein de la grandeur » par « la seule gravité de son maintien et de sa voix », faisant de l'expérience de lecture un saut vers l'avenir. En tout cas, d'une avancée sur le territoire de l'apprentissage et de l'interprétation des signes et des nuances; beaucoup plus souple que celui du secret et des

interdits de l'amour. L'un des vers de Racine qui résonnera le plus pour la jeune Olivia témoignant d'ailleurs de cet apprentissage à la fois de l'absolu et de la complexité des sentiments :

Que ne peut l'amitié conduite par l'amour?

La vie, la vie

Comme Christine Angot qui dit qu'au lieu d'aller manifester dans la rue, elle reste à l'intérieur pour écrire (*Us*, 19), on entend, chez Dorothy Bussy, malgré le cocon du texte et « [l]a réserve, la pudeur qui [la] retiennent au seuil de toute confession » (*O*, 13), le bruit de la rumeur extérieure. Ce que transmet la littérature, c'est que l'expérience et le sentiment, aussi forts soient-ils, ne font jamais totalement écran au monde. Par « la mise en œuvre » (*O*, 10), et la conscience d'être en train de s'écrire, ils persistent à se nourrir du bruit ambiant. À chercher peut-être dans la rumeur le chemin même de l'inaudible, du secret, du détail. Une écriture poreuse, donc. Comme celle qui se laisse déranger « volontiers » pendant qu'elle travaille : « Je le fais exprès », écrit Angot, « [l]a vie tout le temps, comme ça, infecte tout ce que je suis en train de faire. » (*Us*, 20) C'est dans « le chaos de cette tempête qui nous assiège de toutes parts » (*O*, 9) que s'inscrit et nous plonge également la lecture de "*Olivia* by Olivia".

Témoin du temps qui a passé, et de celui qui, au sein de la narratrice semble avoir conservé la force indélogeable du commencement, le texte se tient à cheval entre la contenance silencieuse du souvenir, et la mesure prudente du récit qui dévoile et trahit :

après tant d'années, un besoin de confiance me sollicite et me presse. Qu'on me pardonne d'y céder. C'est une offrande que je dépose sur l'autel de ceux qui ne sont plus : car les paupières se sont closes, de ceux qui auraient pu se reconnaître dans ces pages. (*O*, 11)

Lisant ceci, je réfléchis à la limite entre plaidoyer et réquisitoire avec laquelle flirte intelligemment tout un pan de la littérature. Je songe évidemment à l'usage singulier qu'en fait Angot quand elle tire à son avantage les questions de l'intime, de l'identité et de l'anonymat dans *Sujet Angot*. Toutefois, comparant les motifs et les procédés, je me demande si le choix de ne pas signer son nom avait été, pour Dorothy Bussy, un simple vœu de protection; de petite disparition? Une sorte de fausse stratégie pour préserver ce qui d'un « pur, adorable souvenir! » (*O*, 11) serait

d'emblée affecté ; ou bien par les mots qui mettraient fin au mutisme des sensations, ou bien par le temps écoulé avant qu'elle ne puisse (ou ne veuille, ou ne songe, que sais-je) enfin l'écrire⁵. Or, en découvrant peu à peu le contexte dans lequel a vécu Dorothy Bussy, avec les contraintes et les libertés qu'offre la bourgeoisie anglaise, en parcourant ses correspondances et en mesurant le poids de son privilège dans le milieu littéraire de l'époque – notamment son amitié avec l'influente Lady Ottoline Morrell, le respect dont elle jouit en tant que traductrice d'André Gide et de Paul Valéry, le fait qu'elle n'ait écrit qu'un seul roman devenu sitôt un classique –, j'ose voir en son désir d'anonymat, un effacement. La plus simple expression d'une générosité ; le don de l'histoire à sa narratrice comme une sorte de révérence à la fiction.

Qu'il y ait derrière « Olivia » une autre Olivia, m'amène à penser que l'absence de signature n'en est peut-être pas une. Que l'emprunt du nom à l'imaginaire même du roman instaure, au contraire, un moyen de passer doublement par la littérature pour signifier qu'à la fiction de l'amour, il faudra toujours plus de fiction. Et que pour espérer faire un livre du « récit pur » – « hélas un livre, rien qu'un livre⁶ » –, il faut sans doute accepter de repasser par une autre fiction. Apprendre à se délaisser de la vérité de l'amour, pour écrire ce qui, de cet amour, était, dit-on, trop beau pour être vrai...

*

Une telle manière de lire l'amour doit permettre de saisir ce que pense celle qui en regarde une autre. À l'image d'une correspondance intime entre deux personnes, cette approche nécessite du temps, certes, mais surtout de l'espace. Les allées ne suivant pas le rythme des retours, et la cadence n'obéissant à aucun impératif sinon celui des questions laissées sans réponse, ou de réponses qui devancent les questions. Cette approche doit, à force de temps, ouvrir vers une sorte de chemin à deux têtes qui tracerait, de façon circulaire dans l'écriture, à la fois le dedans et le dehors des mots et des événements amoureux. Elle en ferait sentir le désordre. Au-delà de la beauté triste et envoûtante des phrases (et des plaisirs et des blessures qui

⁵ Dorothy Bussy a seize ans quand elle part au pensionnat français. Elle en a presque soixante au moment d'écrire, pour la première fois, l'histoire de cette année-là. Quand *Olivia* est enfin publié, elle aura déjà célébré ses quatre-vingt-quatre ans.

⁶ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, p. 15

en réinventent rarement la musique), je m'intéresse ainsi à la vulnérabilité qu'affûte et provoque la lecture de textes qui se suffisent à eux-mêmes tout en étant orientés vers l'autre. Des textes qui « prennent le risque », pour le dire avec Anne Dufourmantelle, « de ne pas mourir⁷. »

Empruntant à son amie, la philosophe Avital Ronell, sa notion de *killer-texts* (ceux qui « modifient notre manière d'être au monde, imperceptiblement au début, puis plus ouvertement à mesure qu'on entre en résonance concrète avec eux⁸ »), Dufourmantelle explique que « [l]e risque existe à proportion du temps qu'il scinde en deux⁹. » Elle brandit la littérature comme « figure d'un risque considéré, c'est-à-dire comme art de vivre¹⁰ », et se demande s'il peut y avoir une vie hors la littérature. Elle rappelle que la littérature permet d'habiter le langage et que c'est en son sein que peut advenir « l'acception d'une familiarité à la fois ingénue et d'une étrangeté sidérante ». Le risque, pour Dufourmantelle, consiste en ce qui, d'un combat, d'un désir et d'un amour, ne sait pas ce qui l'attend, mais qui attend *quand même*. L'inconnu n'ayant jamais de forme, ni de contours préétablis, celle qui prend le risque renoncerait à demander ce qui l'attend en retour ou même, dans le détour. Cependant, cet « appel » du risque n'est pas orienté par le désir de la surprise ni de l'espoir. Le risque n'est pas optimiste. Et comme l'écrit encore Dufourmantelle, il est au-delà du choix. Du côté de la nuit, le risque est contenu dans ce qui empêche de distinguer clairement les corps, mais qui invite, oui, *quand même*. Il est ce qui donne la permission d'essayer. Le risque est, dans un monde où tout est calculé, ce qui fait place à l'inespéré.

Je me dis qu'il faut approcher la littérature comme on s'approche du vivant. En ne réfléchissant pas à la ligne qui fuit entre les deux, mais à celle qui permet que les deux se tiennent ensemble, face-à-face, côte-à-côte, en cadence, l'un avec l'autre. Le dédoublement qui m'intéresse dans l'écriture est celui d'une voix qui cherche à maintenir intact ce mouvement entre le risque et ce qui se produit après. La perspective de l'inédit. Je cherche à mettre les mots sur cette façon de lire et d'écrire orientée par les petits instants, aussi bien avoués que tus, par lesquels adviennent,

⁷ Anne Dufourmantelle, *Éloge du risque*, p. 15

⁸ *Ibid.*, p. 241

⁹ *Ibid.*, p. 239

¹⁰ *Ibid.*

et se transposent, les grandes expériences. Telle que je l'entends, la fiction que porte en soi le geste d'écrire ne viendrait pas supplanter le récit de l'amour, mais lui donnerait ce qu'il faut pour assurer, ou parfaire, le rêve de sa longévité. Le geste qui sauve, mais qui n'emmure pas.

À l'instar d'une fiction qui fait « usage de la vie », cette approche combinée de la lecture et de l'écriture excellerait dans l'art de fuir et de revenir, et mettrait en lumière l'évidence de ce qui est fixe et convulsif. Cette formule que Breton invente pour décrire la beauté de l'être aimé, mais aussi l'expérience vitale que provoque et dissémine en lui la sensation de l'amour. Non pas exclusivement « un double, un écho d'une sensation passée... », comme le disait Proust avant lui, « mais cette sensation elle-même » que la littérature s'évertue à saisir. Une façon d'écrire sur l'écriture, donc, en étant avec elle. En ne séparant pas, d'un côté, ce qui s'écrit, et de l'autre, les contingences du geste. Que l'écriture contienne à la fois le lieu, le temps, l'espace non pas sous forme d'informations, mais dans son rythme, son imaginaire, ses couleurs. Qu'elle ne parle pas d'où elle est, mais de ce qui bouge en elle et qui, constamment, cherche à retrouver l'autre.

Dans *L'Amour même*, Hélène Cixous parle d'ailleurs d'une phrase qui est devenue pour elle « l'idéal du bonheur en écriture » : « C'est une phrase des deux côtés autrement dit des deux langues, celle du cœur et celle du rêve, celle de la tristesse et celle de la jubilation. » Sitôt dite, elle disparaît, « et pourtant elle est impérissable. » Comparant la phrase à une « folle », Cixous écrit que si elle était seule, on l'enfermerait. « Mais elle est entourée de millions de phrases qui la protègent et lui donnent la force de délirer en paix. C'est la reine des abeilles¹¹. »

La vie, l'amour

Olivia n'est pas une histoire d'amour typique. Contrairement aux contes de fées, ou aux romans à l'eau de rose, le bien et le mal ne font qu'un. Et bien qu'il finisse par finir, le drame qui l'anime ne se résout pas. L'incompréhension, comme la douleur, reste entière. Construite comme « un refuge » (O, 9) dont on laisserait la porte entr'ouverte, la narration se tient à la limite de la menace et de l'attrait qu'exerce sur elle le monde extérieur. « Comment espérer réussir? »,

¹¹ Hélène Cixous, *L'Amour même*, *op. cit.*, p. 69-70

demande Olivia en poussant la lectrice à considérer avec elle l'édifice du temps et les innombrables piège du souvenir amoureux. Tandis que sa question est, à l'évidence, celle de l'écriture. Le risque à prendre que la narratrice formule comme réponse ultime à son dilemme : « Mais pourquoi résister à la tentation d'essayer? »

Dédié originalement *to the beloved memory of V.W.*, et en traduction, à la très chère mémoire de Virginia W., *Olivia* fait son entrée sur la scène londonienne vingt ans après *Orlando*. Entretenant une obsession pour l'amour dans sa forme la plus pure, achevée et ronde qu'initie d'ailleurs l'initiale de leurs titres respectifs, *Orlando* et *Olivia* se construisent en trajets inverses. Tous deux marqués par *la vie*¹², le premier accélère vers l'avenir (*Orlando* traverse plus de trois siècles et demi) tandis que le second se concentre sur un épisode particulier du passé : l'année où Olivia fait la rencontre de Mlle Julie. « Et quelle année! », écrit Bussy,

[c]elle où ma vie a atteint sinon sa plus grande plénitude, du moins son moment le plus pathétique ; celle où chacune de mes expériences était la première [...] où chacune de mes réactions intimes était aussi inattendue pour moi et aussi indépendante de ma volonté que l'expérience qui l'avait fait naître. (O, 10)

La voix de la confession est assumée chez Dorothy Bussy. Or, le bagage de convenances qu'elle porte nous force, en tant que lectrices, à respecter l'intimité du texte. Et par intimité, je n'entends pas la banalité du détail biographique. J'adhère plutôt à l'intimité telle qu'elle se construit dans mon corpus, c'est-à-dire comme une façon d'être « avec elles » : investie presque physiquement dans la compréhension d'un monde que l'écriture (comme les narratrices) dissèque, tourne dans tous les sens.

Si le rapport à la vie qu'entretient *Olivia* s'apparente à celui à l'œuvre chez Angot, il diffère du roman *Orlando*¹³ où siège confortablement l'autorité du biographe. En effet, c'est contrôlé comme un pantin par une Woolf ventriloque que le narrateur guide la lecture. L'usage du « nous » lui permettant de tirer ici et là les ficelles d'une narration beaucoup plus omnipotente qu'omnisciente. Presque diffuse. L'approche que fait Woolf du biographique est en ce sens tout à fait ironique. Elle devient un moyen de répondre à ceux qui, hors littérature, tiennent un discours

¹² Comme je l'ai écrit, *Orlando* s'appuie sur la biographie de Vita Sackville-West. Le roman de Woolf a d'ailleurs été qualifié, par le fils de la poète, comme "*the longest and most charming love letter in literature*".

¹³ Virginia Woolf, *Orlando*, Paris, Livre de poche, 1982, 317 p. – Désormais, les références à ce texte seront indiquées par OR, suivies du numéro de page et placées directement après chaque citation.

autoritaire sur ce que devraient être, entre autres, l'écriture, la vie et les femmes. Dédoublant à la fois son regard et sa voix, Woolf avance à coup de faux aphorismes qui viennent, à leur tour, accélérer le rythme du récit. C'est pourtant la venue d'Orlando à l'écriture qui met un frein à la surpuissance du biographe :

Mais que peut faire le biographe quand son sujet le met dans la situation fâcheuse où nous a mis présentement Orlando? D'après tous ceux qui valent d'être consultés, la vie est le seul sujet digne du romancier ou du biographe ; la vie, toujours d'après ces mêmes autorités, n'a rien à voir du tout avec le fait de rester assis sans bouger pour penser [...] Orlando était tellement silencieuse qu'on aurait entendu une épingle tomber. Si seulement c'était arrivé! Cela aurait pu passer pour de la vie. (OR, 259)

Jusqu'au coup de grâce : « Mais Orlando était une femme [...] Et, lorsqu'on écrit la biographie d'une femme, il est communément admis qu'on peut renoncer à l'action pour y substituer l'amour. » (OR, 260) Là, dans le commencement de l'écriture, commencent également à se dessiner les réponses aux questions que se posait le biographe au début du roman. À savoir, qu'est-ce que l'amour... la vie... des questions qu'il laissait en plan ou qu'il proposait, fort de ses propres doutes, de « garder pour plus tard ». Mais justement, quand Orlando devient une femme, et qu'elle se met enfin à écrire, « [e]t à écrire. Et à écrire. » (OR, 258) : « Il ne nous reste plus qu'à regarder par la fenêtre. » (OR, 261)

Au terme d'une longue description hachurée du dehors (les oiseaux, les insectes, la couleur de l'herbe), à la seconde où le biographe s'avoue vaincu (« Hélas! Nous n'en savons rien! »), « à cet instant, mais juste à temps pour sauver ce livre de l'extinction, Orlando repoussa sa chaise, s'étira les bras, laissa tomber sa plume, se dirigea vers la fenêtre et s'exclama : 'Finil' » Et ce qu'elle voit est « extraordinaire » : « Tout ce temps où elle avait écrit, le monde avait continué. » (OR, 263)

L'aspect théâtral de la surprise et des révélations chez *Orlando* n'a rien à voir avec la patience et l'extrême prudence qui teignent la plume de Dorothy Bussy. La vie, comme l'amour, sont des questions que cherchent à démystifier le biographe chez Woolf. Alors que pour *Olivia*, elles sont déjà des évidences. Tout a eu lieu. La vie, l'amour... leur trame, leurs déchirements... l'écriture vient de leur souvenir, comme l'expression d'une douleur fantôme. Dès lors, si Olivia avance à tâtons, en cherchant à recréer la chronologie exacte de ses émotions, de ses premiers frissons, à décrire l'angle d'un visage et le reflet de la lumière sur lui, la grâce d'une voix et celle

d'une main qui monte au rythme doux des intonations, l'ironie du biographe chez Woolf est une cadence. Elle interrompt allègrement la très longue et complexe histoire d'Orlando. D'une part, par une réflexion sur l'art de bien raconter la vie, et d'autre part, sur la place que doit s'accaparer la fiction dans le récit biographique. Fiction sans laquelle il n'y aurait, à en croire le biographe, aucun jeu de transparence et donc, aucune élévation possible vers la littérature. Cela dit, l'obstination du biographe ne va pas jusqu'à contrecarrer la fluidité propre à l'œuvre de Woolf. Il y a, dans les pauses que s'autorise le narrateur – traduites parfois par des blancs, d'autres fois par des listes inachevées –, une façon de porter le texte vers l'image. Je pense, entre autres, aux ralentis de certains films où, étrangement, la suspension, la presque immobilité, fait deviner la finalité des mouvements. Une sorte de ponctuation qui ne vise pas à freiner ou à accélérer le rythme, mais à redonner au récit la possibilité de retrouver son espace, sa densité. Faire un usage des pauses pour montrer aussi qu'il ne suffit ni de vivre, ni d'écrire. Qu'il est souhaitable de traduire, dans une sorte de simultanéité, « les différentes extases temporelles¹⁴ » qui marquent l'un et l'autre.

Dans les nombreux tomes de son journal, Woolf parle de *moments of being*. Ce qui m'intéresse dans cette expression désormais célèbre, mais souvent dénaturée, est son rapprochement avec l'état que requièrent ou que provoquent certaines lectures. Un état qui est facile à dissocier de la transe, mais qui rappelle intimement cette bulle qui se forme autour de soi quand on a l'impression d'être comprise... ou séduite. Dans un essai intitulé « La lecture », Woolf s'interroge sur ce qui se passe entre minuit et l'aube, quand « [à] travers les murmures et la vibration des habitudes quotidiennes apparaissent la structure et la forme, la persistance et la permanence¹⁵. » Elle fait mention d'un « léger choc », d'un « bizarre instant de malaise » : « Comme sous l'effet d'une baguette de lumière, l'ordre a pris le dessus sur le tumulte, la forme sur le chaos¹⁶. » Ce que Woolf observe, c'est qu'avec la lumière – dans ce basculement d'un état à un autre, de la densité de la nuit au rythme plus éthéré du jour – c'est aussi le mode de lecture du monde qui change :

¹⁴ Blanchot, *Le Livre à venir*, p. 17

¹⁵ Virginia Woolf, « La lecture » in *L'écrivain et la vie*, Paris, Payot et Rivages, 2008, p. 62

¹⁶ *Ibid.*, p. 61

Nous voulons tout à la fois l'intemporel et le contemporain. Mais nous aurons beau épuisier les images et faire couler les mots entre nos doigts comme de l'eau, nous ne serons pas pour autant parvenus à dire comment il se fait que, par un tel matin, on se réveille avec un désir de poésie¹⁷.

Ne pas parvenir à dire... mais ne pas venir à bout, non plus, des sensations qui, dans la recherche du mot juste, exercent une pression sporadique sur la langue. Là où, encore, la pensée de Woolf me semble des plus féconde, c'est dans le glissement qu'elle opère entre une image « qui suggère la dissolution et la désintégration, alors que le processus [...] quel qu'il soit, est tout le contraire, non pas destructeur mais plutôt créateur¹⁸. »

Pour appuyer cette idée, elle décrit une scène (plutôt fantasque) d'observation et de capture de phalènes. Et montre que faire partie d'un groupe, d'un même mouvement, ne rend pas nécessairement plus fort. Et que la mission commune ne sauve de rien, et surtout pas de la solitude. Alors que la scène a évidemment lieu au début de la nuit, dans la forêt, elle note comment l'obscurité devient un seuil non pas à franchir, mais à apprivoiser. Que la proximité tient à cette attention-là, précise, dirigée. À la nature, d'abord, puis aux êtres dont la peur accentue la fragilité. Tous sens aiguisés par la nuit, Woolf insiste sur la confiance qui, malgré tout, s'installe : « [l]e petit faisceau irrégulier de lumière paraissait le seul lien entre nous qui, telle une corde, nous empêchait de nous éloigner et d'être engloutis¹⁹. » La ligne qu'elle trace entre tout le dispositif de capture d'une phalène, la montée de l'aube et la métaphore littéraire comme traversée met de l'avant l'idée très simple que, oui, à un moment, « [i]l se passe bel et bien quelque chose²⁰. » La vie, comme l'amour, font signe. Il ne suffit que de lire. Woolf en arrive d'ailleurs à la conclusion que l'audace, et « la capacité à affronter la force hostile et étrangère », sont forcément récompensées.

À l'instar de tout l'apparat de la capture et de l'extinction de la phalène qui aboutit à « un moment grandiose », la lecture nous ferait approcher du « domaine incertain » de la beauté.

¹⁷ *Ibid.*, p. 62

¹⁸ *Ibid.*, p. 61

¹⁹ *Ibid.*, p. 57

²⁰ *Ibid.*, p. 61

Consentant au risque d'être ennuyée, déçue, divertie ou pire, réconfortée, la lectrice est en proie, toujours, à la surprise, à l'étonnement. « Ne sommes-nous pas déjà perdus, submergés ou séduits dès les premiers mots²¹? » demande Virginia Woolf, en s'interrogeant aussitôt sur l'origine, la raison d'un tel effet. D'une telle soudaineté quand les mots des autres semblent parler de nous. Alors qu'à ce sujet, d'autres parlent plutôt de point de non-retour, de coup de foudre, de révélation, de vérité, d'illuminations, etc., Woolf renvoie à sa propre expression : une « étrange confiance ». Mêlant ainsi le je-ne-sais-quoi du monde de l'art et la reconnaissance mutuelle, inexplicquée, de l'amour, sa définition a ceci de particulier qu'elle extrait la lecture du règne de la solitude. Elle ne généralise pas sur l'amour, le plaisir ou la profonde mélancolie que provoquent certains livres. Elle se demande plutôt comment un livre qui influence, qui console et dont on dit, de manière un peu familière, qu'il nous plait, qu'il nous « parle », agit comme le fait la beauté. Si personne ne sait, dans l'absolu, comment fonctionne la beauté, Woolf avance l'hypothèse suivante :

l'une des propriétés invariables de la beauté est qu'elle laisse dans l'esprit un désir de transmettre. Un don s'impose ; un acte doit lui être dédié, ne serait-ce que pour traverser la pièce et tourner dans le vase la rose qui, d'ailleurs, a perdu ses pétales²².

La rose ayant perdu ses pétales est, chez elle, l'image du temps qui a passé... mais qui, imperceptiblement, s'est écoulé pendant que l'écriture, la lecture et la vie étaient, ensemble, à l'œuvre. Partant donc du constat que « pour perdurer, chaque phrase doit receler, en son tréfonds, une petite étincelle de feu que le romancier, en dépit du danger, doit à mains nues extraire du brasier²³ », je me demande comment l'effet d'amour perdure dans la phrase. Comment s'opère le don. J'aimerais que la réponse ne soit pas métaphorique. Qu'elle ne fouille pas du côté du feu : ni dans sa nature « inextinguible », ni dans sa force symbolique. J'aimerais penser à une langue qui reste vive au contact des mots usés. Une langue qui, comme l'écriture, a besoin d'eux. Je me demande aussi comment, une fois passé de l'autre côté – c'est-à-dire du côté du langage, des phrases et du livre – l'amour continue de tendre vers l'autre. Et fait oublier, souvent, que cet amour est mort.

²¹ *Ibid.*, p. 75

²² *Ibid.*, p. 76

²³ Virginia Woolf, « L'écrivain et la vie » in *L'écrivain et la vie*, Paris, Payot et Rivages, 2008, p. 121

L'amour, la lecture

Dorothy Bussy s'est dite touchée par la « biographie » de Virginia Woolf. Quelque chose pourtant m'empêche de forcer la note. Comme si de chercher à comprendre ce qui aurait pu lui plaire me forçait à fixer un cadre autour de cette affection. Là où s'arrête ma curiosité – ou que commence peut-être ma pudeur – est dans la dédicace. Une dédicace que Bussy, au seuil de son premier et unique roman, adresse aux initiales de Woolf. Pas à son nom complet. *V. W.* comme si dans le *V* et son dédoublement, se trouvait l'indice et la preuve de l'objet aimé. Et que, pour elle comme pour les autres, l'identité de celle vers qui le livre s'écrit, allait de soi.

V.W renvoie au secret, à la vérité, que servent parfois à déceler les lettres. « On ne peut donner du langage (comment le faire passer d'une main dans l'autre?) », écrit Barthes, « mais on peut le dédier²⁴ ». Sous la plume de Bussy, la dédicace appuie néanmoins, au même titre qu'elle le dément, la logique du don dans laquelle l'inscrit le philosophe. Si « la dédicace amoureuse est impossible²⁵ », dit-il, « [l]'opération dans laquelle l'autre est pris n'est pas une suscription. C'est, plus profondément, une inscription : l'autre est inscrit, il s'est inscrit dans le texte, il y a fait sa trace, multiple²⁶. »

Suscription, inscription... ce qui se joue entre les deux est de l'ordre d'une approche. D'un sens et d'une direction à trouver. Qu'il s'agisse de soulever le pli d'une enveloppe, de l'ouvrir à la limite, pour voir ce qui s'y cache, ou bien de voir, de lire, de saisir d'un coup d'œil, les signes qui disent « ci-gît l'amour », la réponse reste sensiblement la même. Tandis que la trajectoire des questions, des constats et des réponses suit rarement une ligne droite, je suis portée à croire que c'est le chemin qui importe. Et à penser, avec Virginia Woolf, que la littérature, malgré toutes les intentions qu'on lui fait porter, ne répond pas à la technique. Les mots s'en croient capables, écrit Woolf, mais si c'était le cas, si l'on pouvait vraiment « apprendre à devenir écrivain », chaque livre contiendrait la grande beauté propre aux chefs-d'œuvre.

²⁴ Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, p. 91

²⁵ *Ibid.*, p. 93

²⁶ *Ibid.*

De par leur nature inutile, voués à dire la vérité, les mots sont donc porteurs de l'échec. Ils ne garantissent la réussite d'aucun projet. Leur pouvoir est suggestif, explique Virginia Woolf, leur force provient de souvenirs, d'échos et « d'associations²⁷ ». Tandis que leur fragilité, elle, se mesure à la distance qu'ils doivent franchir comme autant d'obstacles, d'intervalles ou d'évènements laissés sans réponse. Dans son essai sur « Le savoir-faire de l'écrivain », elle montre aussi comment « [les mots] sont par essence changement », que « c'est grâce à cette complexité qu'ils résistent au temps. » : « la vérité qu'ils essaient de saisir comporte de multiples facettes et étincelle dans telle direction puis telle autre, et qu'ils la transmettent en se démultipliant eux-mêmes. » Puis, « c'est tout à fait incontestable, les mots, pour vivre à leur aise, ont besoin, tout comme nous, d'intimité²⁸. » Par intimité, Woolf entend la délicatesse d'être approchée, observée, écoutée, *avant* que les mains ne puissent même songer au travail. Cette attente (si elle en est une) n'a pas lieu tel un retrait, ni comme une patience calculée, mais plutôt comme une propension à veiller, un peu dans l'ombre, sur ce qui fait battre le cœur. Être à la fois pleinement investie dans son émotion tout en étant capable de ne pas se perdre en elle. Dans cette recherche de la bonne distance, il faut dire que Woolf ne fait pas une ode à l'objectivité. Au contraire, elle insiste sur la nécessité, avec les mots, comme avec la passion, de se « laisser aller à l'inconscience »,

car faire cette pause, laisser tomber ce voile d'obscurité a pour effet d'inciter les mots à se rassembler en un de ces mariages éclairs qui forment des images parfaites et créent la beauté qui dure toujours²⁹.

La pensée de Woolf me renvoie à une phrase de Cixous qui en appelle, elle aussi, aux aléas des mots et de l'écriture : « La bonne raison pour laquelle je t'aime, c'est-à-dire la bonne folie, est la langue. Et c'est la seule. Tout le reste est hasard. » Que tout ne puisse pas être connu d'avance est ce qui lie, dans le cadre de ma recherche, l'imaginaire de l'amour et celui d'une mise en scène amoureuse de l'écriture et de la lecture. Que les narratrices avancent, conscientes de la fatalité, mais sans qu'elles ne soient arrêtées ou empêchées par un tel poids. Je ne sais pas s'il s'agit d'avancer à contre-courant, d'écrire à la dérive ou contre un mur, mais il y a certainement du risque à *faire avec* l'amour.

²⁷ Woolf, *L'écrivain et la vie*, *op. cit.*, p. 160

²⁸ *Ibid.*, p. 164-165

²⁹ *Ibid.*

Le paradoxe de la dédicace

« C'est donc par une fatalité de l'écriture elle-même qu'on ne peut dire d'un texte qu'il est amoureux », écrit Barthes, « mais seulement, à la rigueur, qu'il a été fait "amoureusement" comme un gâteau ou une pantoufle brodée³⁰. » Il précise que le texte ne peut pas être aussi « amoureusement fait » que l'est la pantoufle ou le gâteau puisque l'un et l'autre sont faits ou choisis selon une mesure exacte, un goût précis. « Mais l'écriture, elle, ne dispose pas de cette complaisance. L'écriture est sèche, obtuse [...] il n'y a aucune bienveillance dans l'écriture, plutôt une terreur³¹ ». Ce que je veux mettre en lumière, via *Olivia* et *Orlando*, est le paradoxe de la dédicace. Le lien qui est d'emblée une adresse ; la réalisation, toute simple, d'une attraction, d'une trajectoire qui opère sans que rien ni personne n'ait à bouger ou à tourner la tête pour dire : Oui, c'est toi. Que le lien qui gouverne entre les œuvres soit parent de la lecture : antérieur ou répété, ravivé, silencieux ou dérangé, solitaire ou partagé, émouvant peut-être, mais sans que l'aveu soit nécessaire. Qu'il lui suffise d'être... et qu'au final, le lien entre les œuvres se fasse par le biais de la lectrice. Que son fil à elle serve à étirer la toile. Et qu'il y ait une manière de lire en faisant sortir le vertige du déjà-vu et la fantaisie de ce qui se découvre encore. Qu'à partir du moment où Dorothy Bussy s'adresse à V. W, cela ne fasse pas non plus entendre une autre histoire que celle-là même de la dédicace : c'est-à-dire celle d'une distance à jamais conservée entre celles qui (se) lisent, et (s') écrivent. De plus, je tiens à prouver qu'une histoire puisse tendre vers une autre sans que les liens servent à relancer le discours de la transmission et à créer des filiations. À figer l'amour dans le temps ou pire, à faire de lui une contingence, une idée trop précise. Je veux montrer qu'il est non seulement possible, mais libérateur de commencer à imaginer ce qui se trame de différent entre les êtres, comme il est permis de le faire avec les livres. Que l'ambiguïté, le paradoxe et, encore plus concrètement, l'imaginaire saturé de la tragédie fassent écrouler les assises et qu'on se réclame de l'équivoque. Qu'on laisse aux plus pragmatiques la curiosité morbide des certitudes qui font, comme l'écrit Woolf, épingler les mots ; « ils replient leurs ailes et meurent³². »

³⁰ Barthes, *op. cit.*, p. 94

³¹ *Ibid.*

³² Woolf, « L'écrivain et la vie », *op. cit.*, p. 165

La lecture, le plaisir

C'est dans *Le Plaisir du texte* que Barthes décrit comment il « savoure », en lisant Flaubert, ce qu'il lisait à partir de Proust : cette idée d'une « désinvolture qui fait venir le texte antérieur au texte ultérieur³³. » Il explique pourquoi cette sorte de connaissance ne fait pourtant pas de lui « 'un spécialiste' de Proust » puisque « ce n'est pas une 'autorité' ; simplement *un souvenir circulaire*³⁴. » C'est dans cette optique de ce qui tourne et va dans les deux sens, plutôt que de ce qui se ferme sur soi et étouffe, que j'ai finalement envie de lire le « O » initial d'*Olivia* et celui qui se répète deux fois dans *Orlando*. Lire le trait à la fois infini et complet du « O » exactement comme le « brio » auquel réfère Barthes. C'est-à-dire comme le savoir-faire d'un texte (et non de l'écriture) à contenir sans étouffer, à relancer sans se perdre. « [S]a volonté de jouissance : là même où il excède la demande, dépasse le babil et par quoi il essaye de déborder, de forcer la main mise des adjectifs³⁵ ».

Il m'importe de montrer comment le lien entre les œuvres peut être créatif; comme ce qui émerge d'un dialogue ou d'une rencontre. Mais en pensant plus loin (comme c'est le cas entre les œuvres qui constituent le corpus de cette thèse) que le plaisir que l'on prend soi-même à parler ou à écouter quelqu'un d'autre. Arriver à sortir de soi, à sortir de son propre plaisir pour accéder à quelque chose d'un peu plus durable... « Être avec qui on aime et penser à autre chose³⁶ », écrit Barthes. Par prolongement, je dirais : lire un livre et découvrir soudainement qu'on aurait envie d'en écrire un soi-même. Que le geste qui succède à la lecture ne soit pas celui de l'imitation, mais d'une tête qui acquiesce à une autre, d'une main qui s'ouvre, indiquant que la voie est libre. C'est bien cette pensée du « souvenir circulaire » qui fonde ma lecture d'*Orlando* et d'*Olivia*. La nature du lien ayant vraisemblablement moins à voir avec l'affirmation d'une quelconque filiation qu'avec la conviction que l'écriture, telle que mise en scène dans les deux œuvres, est indissociable de ces impressions de vie et d'amour qui émergent du temps conjugué

³³ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 41

³⁴ *Ibid.*, p. 59

³⁵ *Ibid.*, p. 25

³⁶ *Ibid.*, p. 59

de la lecture et de l'écriture. Et, qu'en ce sens, tous deux sont bien plus près du dialogue que de la méditation ou du repli sur soi.

En fait, si, pour Woolf, l'écriture s'arrime aux mouvements de l'être, aux passages d'un état à un autre et que, parvenant à atteindre un certain équilibre, elle produit une réflexion sur l'écriture... la lecture devient la cause, chez *Olivia*, d'un raffinement, d'un réel développement de la sensibilité. Ce que produit donc le rapprochement de ces deux œuvres est une manière de rester à l'affût des signes, des non-dits de certaines phrases et du silence que tente souvent de polluer la logorrhée des autres. « Il a souvent fallu spéculer, deviner et, même, mettre l'imagination à contribution », explique le narrateur-biographe d'*Orlando* pour justifier ses « libertés » vis-à-vis de l'écriture, quand, par exemple, se trouvait « dans le manuscrit un trou assez grand pour y passer le doigt » (OR, 119-120) Dès lors, les questions posées ne sont pas tant celles de la méthode (comment faire, par où commencer avec la vie, pour écrire le plus vrai possible) que celles auxquelles devraient pouvoir répondre les lectrices. Celles, idéales, qui savent remplir leur rôle, écrit Woolf, « c'est-à-dire qui sont capables, à partir de minces indices semés ici et là, de reconstituer ce qui délimite et circonscrit une existence individuelle. » (OR, 73)

La lecture, dans son rapport au temps, force l'intuition. Comme l'écrit Deleuze : « Être sensible aux signes, considérer le monde comme chose à déchiffrer, c'est sans doute un don. Mais ce don risquerait de rester enfoui en nous-mêmes si nous ne faisons pas les rencontres nécessaires³⁷. » Il me semble que pour Dorothy Bussy, la rencontre nécessaire est autant celle avec *Orlando* (littéraire) que celle (amoureuse) racontée dans *Olivia*. « La pensée n'est rien sans quelque chose qui force à penser, qui fait violence à la pensée », écrit Deleuze. Mais qu'y aurait-il de plus violent qu'un livre, plus fort que la fiction ou même que la vie, pour inciter à lire, à relire... ou à se mettre à écrire?

*

³⁷ Deleuze, *Proust et les signes*, 2006, p. 37

En regard de l'admiration que suscitent certains textes au point de donner lieu à l'écriture d'autres textes, je pense à *Une liaison dangereuse*³⁸ de Hella S. Haasse, qui s'ouvre comme une adresse à la Marquise de Merteuil, célèbre héroïne des *Liaisons Dangereuses* de Choderlos de Laclos. La narratrice, que l'on devine être l'auteure, commence ainsi : « Madame, vous avez surgi dans mes pensées alors que je cheminai le long de l'allée Daal-en-Berg, dans le quartier sud de La Haye, non loin de chez moi. » S'ensuit un habile résumé de l'œuvre de Laclos où ce n'est pas la petite vérole ou l'exil supposé vers la Hollande qui retient l'attention : mais l'absence de détails liés au passé, à la vie d'une femme avant qu'elle ne devienne « le personnage le plus tristement célèbre de la littérature européenne. » (LD, 9) Haasse en vient à imaginer une correspondance entre deux femmes, à deux siècles de distance, où se débattent les questions de la création, de la lecture, mais aussi de l'alliance entre pouvoir et schèmes amoureux. La Marquise est vue sur un piédestal, se tenant debout au sommet de toutes mythologies, dans une solitude complète, sans épigone et surtout sans autre rival que son propre auteur : « Il ne manque certainement pas de femmes calculatrices qui font cavalier seul dans la littérature des cent cinquante dernières années, mais on ne peut les appeler vos 'filles'. » (LD, 176)

Dans l'alternance des missives, Haasse revisite la Becky Sharpe de Thackeray, la Lamie de Stendhal, la Hedda Gabler d'Ibsen, la Mademoiselle Julie de Strinberg, les deux Thérèse, celle de Mauriac et l'autre de Zola, la Célestine de Mirbeau puis enfin, l'Odette de Proust... pour mieux confirmer son hypothèse de départ :

Dans chacune de ces figures féminines – et dans beaucoup d'autres encore – se cachent bien certains traits d'une Merteuil, mais associés à d'autres éléments et donc mitigés ou déformés par ceux-ci; jamais ce mélange n'aboutit à l'effet stupéfiant, dû à ce côté secret, distant, au fond inaccessible et surtout insensible et amoral qui vous caractérise. (LD, 177)

Il semble que ce soit le mystère qui entoure la Marquise qui permette à Haasse d'en faire son interlocutrice. « A-t-on le droit », demande-t-elle, « de se servir d'un personnage qu'un autre écrivain a créé? Peut-on se permettre de retracer des contours partiellement effacés, de mettre de la couleur là où des blancs aiguillonnent l'imagination, de rendre transparentes des ombres qui intriguent? » (LD, 10)

³⁸ Hella S. Haasse, *La liaison dangereuse. Lettres de La Haye*, Paris, Seuil, 1995, 192 p. – Désormais, les références à ce roman seront indiquées par LD, suivies du numéro de page et placées entre parenthèses directement après chaque citation.

Y a-t-il une différence entre se servir d'un personnage de roman ou d'une personne dite réelle? Mis à part les risques de poursuites judiciaires, n'y a-t-il pas dans ce questionnement de Haasse, la mise au jour d'un dialogue de ce qu'il y a de plus littéraire? Entre une narratrice et le personnage d'un autre roman s'élabore toute une réflexion sur la provenance des idées et les limites de la création. Mais ce qui m'intéresse tout particulièrement est comment, à la fin du roman, la narratrice fait de la Marquise son égale : « vous avez été pour moi l'incarnation du réseau complexe de rapports humains qui, dans la réalité comme dans la fiction, ne cesse de me fasciner. » Puis,

[d]ans la manière dont vous manipulez les personnages qui vous entouraient vous avez procédé comme un auteur. Je vous ai vue comme la personnification d'une caractéristique que l'on redoute et exècre – non sans raison – chez les écrivains : cette tendance à faire des hommes, de leurs sentiments, de leurs pensées, la matière de leur propre création [...] produisant 'une œuvre d'art', une fiction, comme moyen de participer à la vie. (LD, 182)

La fiction, comme « moyen de participer à la vie », est exactement ce avec quoi s'élèvent les présentes réflexions sur l'écriture et la lecture amoureuse. La fiction, loin d'être un prétexte ou une manière d'agrémenter le réel, doit répondre à cet impératif du risque de la pensée qui s'infiltré, qui transforme et qui, se faisant, n'a pas peur d'être transformée.

C'est pourtant là qu'échoue l'exercice de Haasse. Au fil des dernières pages, elle met non seulement fin au dialogue avec la Marquise imaginaire, mais elle la condamne à nouveau :

Finissons-en. Vous étiez un danger pour moi, car, sous votre influence, je cétais presque aux deux extrêmes qui me menaçaient : les jeux intellectuels et les fantasmes [...] Je romps avec vous. Je vous bannis de mes pensées. Adieu, madame la marquise. Dans l'allée Daalen-Berg de La Haye, vous ne fûtes rien de plus qu'un mirage. (LD, 187)

Cette finale, pour le moins abrupte, n'est pas ouverte au sens où le faisait anticiper, espérer l'intrigue du commencement. Même s'il paraît clair, au final, que c'est bien le discours de *la narratrice qui écrit* qui en arrive à signer la fin de l'empire (et de l'emprise) de la Marquise de Merteuil (et, par la force des choses, de tout imaginaire de la tactique et de l'évasion au féminin), il ne résulte rien de plus qu'un match nul.

Qu'aurait perdu Hella S. Haasse à continuer de dire « oui » à la Marquise de Merteuil? À accepter le risque de sa présence qui la forçait à réévaluer ses désirs? Qu'aurait-elle gagné à s'aventurer plus loin encore que la Marquise de Merteuil dans la fiction? À assumer encore plus

que la Marquise de Merteuil le danger même de la dépendance voire de l'addiction à penser à l'amour? À l'envisager comme le seul problème, le seul complot possible? À continuer d'imaginer l'amour tellement fort, et pendant tellement longtemps, qu'on en viendrait non pas qu'à y croire, mais à croire qu'on pourrait avoir sur lui (et sur le désir qu'on a de lui) une véritable prise de contrôle? Un véritable sentiment d'appartenance à l'amour?

Le plaisir, la passion

Fidèle à Anne Dufourmantelle qui perçoit l'amour comme « un art de la dépendance³⁹ », je me demande ce qu'il y a à tirer de n'importe quelle forme de désintoxication. « Admettre sa défaite, son attente insensée, son désespoir devant le brusque refus de l'autre, se laisser dévaster par une douleur qui nous semble-t-il alors ne prendra jamais fin », écrit-elle, « Cet acquiescement à la dépendance n'est pas une résignation [...] L'amour est cet événement qui nous rend capable de nous transporter dans l'autre, de nous désertier pour choisir l'adversaire contre soi⁴⁰. » Par ailleurs, elle explique que la provocation est « ce à quoi on peut succomber » :

même si l'on résiste, si on le tient en ligne de mire comme un ennemi spécial à qui on dit non, ce refus est encore une forme de dépendance [...] nous obligeant à y penser un peu chaque jour, si ce n'est à chaque instant⁴¹.

Nuançant sa pensée, elle ajoute que « [d]épendre d'un autre, ce n'est pas nécessairement s'y livrer corps et âme » :

peut-être y-a-t-il à trouver, dans ces parages, une éthique « faible » [...] celle qui s'attacherait aux détails, aux conjonctures, aux signes minuscules d'acquiescement dont nous sommes capables dans notre conversation avec le réel, et à ce moment-là inventer des ères de microdépendances, de tout petits paysages de très violents attachements, avec quelques bulles autour, aussi légères que des ailes de libellules⁴².

Comment ne pas voir, dans ces ères de microdépendances et de très violents attachements, le risque même de la passion? Le risque de dire oui. De se perdre en ne sachant pas jusqu'où, et accepter,

³⁹ Anne Dufourmantelle, *Éloge du risque*, op. cit., p. 25

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 26

⁴² *Ibid.*, p. 27

acquiescer, abdiquer peut-être, à l'idée de ne jamais revenir intacte vers soi. Au point précis et fuyant que signent ces mots inévitables : « comme avant ». Toujours dans *Éloge du risque*, Dufourmantelle décrit comment « l'effet conjugué de la chair et du cœur bouleverse tous nos affects sans possibilité d'y échapper⁴³. » Mais avant de ne pas pouvoir se sauver, elle écrit que l'intensité peut toujours se refuser : « refermer le chapitre du livre qu'a entrouvert Alice, ne courir après aucun lapin blanc, et retourner à la vie quotidienne ; c'est très facile – rideau. »

Mais une fois entrés dans ce mouvement où tout ce qui est vécu prend un relief différent, alors qu'il est impossible de revenir à la langue qu'on utilisait avant, plus aucun mot n'a la même saveur, le même sens, on n'a plus le même corps, la même faim [...] avec le possible retournement de la nuit en lumière, de la glace en torrent, du silence en cri, c'est notre capacité d'imaginer, de s'étonner, d'être déçu, impressionné, défait par quelque chose en nous qui nous porte à aimer cette peau, ce regard, cet accent⁴⁴.

Par l'étymologie du mot, Dufourmantelle insiste sur la passion comme ce qui se subit. *Passim*. « [É]prouver cette passivité au point cardinal de notre être c'est aussi accepter d'être laissé dans l'inconnu, de perdre ses repères [...] On peut choisir sa route, mais on ne commande pas au vent. » Dès lors, « [t]out est affaire de consentement, de refus », écrit-elle, « De cela nous sommes responsables, dire oui ou non⁴⁵. » Ainsi, dans le fait d'accepter ou de refuser se joue une certaine propension à l'absolu. C'est tout oui ou tout non. La demi-mesure n'ayant pas sa place au royaume de la passion, ce que met de l'avant Dufourmantelle est le « oui! » courageux et absolument lâche. C'est-à-dire celui qui lâche prise. Parce que « [l]a passion n'est pas la possession. C'est épouser un mouvement », avance-t-elle, « *A sharp edge* ». Un oui qui témoigne ainsi d'un réel saut dans le vide de la fiction, d'un abandon quand « s'abandonner suppose un autre à qui s'abandonner⁴⁶ ».

Contrairement au sort que connaît *Orlando* depuis sa parution, peu de critiques se sont penchés sur *Olivia*. Acclamé par le public de l'époque, le livre ne fait pas scandale. Du moins, pas autant qu'il aurait pu ou qu'on l'avait peut-être anticipé. En effet, malgré la nature de l'intrigue et les réserves encore puritaines de l'époque, se forment autour de lui un respect et une discrétion qui rappellent étrangement le ton de la narratrice. Bien qu'il ne soit pas toujours évident, ni

⁴³ *Ibid.*, p. 38

⁴⁴ *Ibid.*, p. 39

⁴⁵ *Ibid.*, p. 40

⁴⁶ *Ibid.*, p. 41

important d'ailleurs, de déterminer comment s'opère la distinction entre les livres qui sont lus et ceux qui passent inaperçus, on sait souvent reconnaître, par une sorte d'apesanteur, un livre, un vrai. Un livre à *moi*. Le genre qui, sans nécessairement jouir de la complexité de l'épopée ni de la grandeur de la tragédie, rejoint ce point fragile dans l'imaginaire où la solitude et l'ennui s'estompent pour laisser place à une familiarité ingénue, à une étrangeté sidérante, comme l'écrivait Anne Dufourmantelle. À une sorte de silence par lequel s'espère ou se fait attendre la parole. Si *Olivia* de Dorothy Bussy est sans contredit un livre de ce « genre », je sais que cela n'a rien à voir avec la « profondeur » des personnages ni avec la « finesse » d'une quelconque « voix ». Il est d'ailleurs aberrant de le limiter (dans son peu de réception critique) au « thème » des amours adolescentes ou à « l'idylle saphique » entre une jeune fille de seize ans, et Mademoiselle Julie, sa directrice. Puisque, comme je le montrerai, avant même de s'imposer comme le récit d'un premier amour né de l'admiration, il s'agit d'une histoire de traversées. La traversée d'*Olivia*, au premier plan, qui est forcée par sa mère de quitter l'Angleterre victorienne pour parachever son éducation auprès de deux de ses amies, devenues directrices de pensionnat en France. Puis celle, plus souterraine, du travail de traduction qui, une fois mis au jour, devient indécollable de la réception du roman à l'heure actuelle, notamment en ce qui a trait aux questions de l'influence de la lecture et de sa charge affective.

Olivia contient – littéralement – l'histoire d'une correspondance entre Dorothy Bussy et l'écrivain Roger Martin du Gard. Celui-ci, ne maîtrisant pas la langue anglaise, s'entend avec Bussy pour qu'elle lui fournisse une traduction mot-à-mot de son récit afin qu'il puisse, à son tour, produire ce qu'il appellera, comme d'autres, une belle infidèle, une ingénieuse équivalence. Fasciné par ce livre (qui lui a été référé par Gide, l'ami qu'elle et lui ont en commun et qu'il qualifie d'œuvre d'art), le futur prix Nobel de littérature se donne la mission de traduire *Olivia* dans *sa langue à elle*. Il confie d'ailleurs dans sa correspondance qu'il consacre plus de huit heures par jour à retrouver les chemins et la contenance d'une voix dont il vante la clarté, la fluidité, le naturel et la douce absence de pathos⁴⁷.

À ces deux histoires de traversées (celle du voyage de l'Angleterre à la France, puis celle de la traduction de l'anglais au français) se superpose tout un réseau de liens par lesquels *Olivia* est relu, retravaillé et modifié au rythme des conditions initiales de son écriture. Il faut en effet

⁴⁷ Correspondance avec André Gide, voir bibliographie pour référence complète

savoir que Bussy a d'abord écrit la première version de son livre en français pour Gide. Et qu'elle l'a elle-même « remis » en anglais pour l'envoyer, quinze ans plus tard, à ses amies londoniennes. Dès lors, si la forme de l'histoire n'est pas celle de l'adresse ou de la lettre proprement dite, le contexte de sa réalisation et de sa publication est indéniablement épistolaire. Sans compter le tragique dénouement qui advient, lui aussi, par le biais d'une lettre adressée à la narratrice. La raison d'évoquer et d'insister sur le travail de traduction est pour moi essentielle puisque ce qui a été « trahi » par Roger Martin de Gard – ce qui n'a pas été retenu dans l'édition française – est rien de moins que la relation intime qu'entretient Olivia avec la littérature.

Si on compare, par exemple, les deux préambules de l'œuvre originale et de la traduction, tout un passage sur l'influence contagieuse de la littérature et sur l'éveil des émois à travers la fiction est omis par du Gard. Là où, originalement, la narratrice se demande : *“Was this stab in my heart, this rapture, really mine or had I merely read about it?”*, puisque, *“For every feeling, every vicissitude of my passion, there would spring into my mind a quotation from the poets”* apparaît du côté de la traduction... une ellipse. Là où, originalement, Olivia s'enflamme contre les psychologues, les physiologistes et les psychanalystes, *“the Prousts and the Freuds”*, les accusant de *“poison the sources of emotion”*... il ne se trouve absolument rien en français. Un blanc. Même chose quand Olivia condamne ceux qui lui apparaissent comme des *“irresponsible beasts”* sortis des greniers où se cultive une pensée de l'irritation, du dégoût, du cynisme et du scepticisme qu'elle qualifie de *“poisonous antidotes of the poison of passion”*. En anglais, elle répond comme on peut s'imaginer être capable de le faire une fille à seize ans ; en se fichant des convenances, en tournant le dos à ce qui l'agace. *“But the poison that works in a girl of sixteen – at any rate in the romantic, sentimental girl I then was – has no such antidote, and no previous inoculation mitigates the severity of the disease”*, dit-elle, alors que la traduction, elle, n'en dit pas un seul mot.

Dans cette « belle infidèle » que s'est vanté de réaliser Roger Martin du Gard ne subsiste rien du savoir ou de l'intuition de la jeune fille sur elle-même. En fait, même l'aveu explicite que fait Olivia de ce *“deep-rooted instinct, which all [her] life has kept [her] from any form of unveiling”* est relégué au silence par le traducteur. Par ailleurs, ce qui me paraît le plus étonnant est de constater que là où, en anglais, Olivia demande *“How can one bathe without undressing, or write without laying bare one's soul?”*, Roger Martin du Gard fait fi de cette soif de vérité et ne garde que les doutes inhérents à l'entreprise littéraire : comment faire pour écrire ce qui s'est vécu en silence?

Comment transmettre, par les mots, cette solitude partagée qui tient plus de la lecture que des gestes amoureux? Comme s'il bannissait l'autorité que détiennent à la fois l'auteure et la narratrice sur les sentiments, et sur une expérience de la littérature. Comme s'il condamnait d'emblée cette sagesse qu'insuffle Dorothy Bussy à sa narratrice, la figeant au moment de sa jeunesse. Ne permettant donc pas au lectorat francophone d'accéder à cette voix qui a attendu, mijoté, et qui se faisant, redonne à l'amour, sa distance et sa maturité lourde de tristesse qui se sent indéniablement dans l'œuvre originale.

L'avant-propos de la traduction française se termine d'ailleurs sur la question des difficultés d'exécution ; de la « structure osseuse », de la « charpente centrale » laquelle serait « indispensable » au récit puisque, « sans elle, il se désagrègerait dans l'inconsistance d'une banale sentimentalité. » D'emblée, en français, le « *desire* » dont parle Dorothy Bussy se transforme en simple « tentation ». Et, ultimement, le traducteur misera sur une appellation beaucoup moins féroce pour décrire l'épisode du pensionnat. Il sera en effet question d'un « adorable souvenir » ; formulation qui fait l'impasse sur l'intensité, et surtout, l'unicité de ce que la narratrice qualifie, originalement, de "*rare and beautiful memory!*" Il y a tout un travail de relecture à faire de cette œuvre. Moins pour relever les ellipses et les différences que pour comprendre en quoi cette étrange réécriture (censure?) affecte, en l'altérant, la manière singulière de Dorothy Bussy à traduire l'état d'extrême sensibilité, et le plaisir aussi, qui précède et accompagne le premier amour. Sensibilité qu'elle compare judicieusement à la passion de la lecture et que la traduction française ne saisit pas. Ni dans ses nuances, ni dans sa complexité. Et encore moins dans son originalité.

C'est effectivement à l'occasion d'une lecture que fait à voix haute Mlle Julie de la pièce *Andromaque* de Racine que la jeune Olivia tombe sous le « charme exceptionnel » (O, 39) de sa directrice. Bien que, rétrospectivement, Olivia se demande, « [d]ans quelle proportion faut-il imputer à Racine, ou à la proximité de ce voisinage, la flamme qui, ce soir-là, s'est allumée dans mon cœur? », et si le choix de Mlle Julie ne s'était pas porté sur Racine, « peut-être que cette substance inflammable, que je portais en moi sans en avoir le soupçon, serait demeurée à jamais hors d'atteinte de l'étincelle? », la narratrice, devenue grande, avoue néanmoins ce qui, jadis, lui paraissait déjà insurmontable : « tôt ou tard, infailliblement, ce feu-là devait prendre... » (O, 29)

Ce feu-là

Il est important de noter que la scène de la première lecture a lieu, en robes du soir dans la grande salle de musique du pensionnat. Précédant l'épisode du bal, cette scène marque à la fois l'initiation à la tragédie des amours et celle du trouble que font naître les toutes premières proximités. L'ouverture à l'une et à l'autre opère simultanément chez Olivia avec souplesse et violence : souplesse du dévoilement et violence de la rupture. Détournant habilement l'image traditionnelle de la perte de la virginité au profit d'un éveil à « la pitoyable complexité des destinées humaines », la narratrice note comment, grâce à la lecture : « Le voile qui, jusque-là, dissimulait aux yeux de mon innocence le drame des passions humaines, venait de subir sa première déchirure. » (O, 32) Avec *Olivia*, la venue à l'amour a donc lieu entre femmes, à la lueur chaude des chandelles du soir. Elle se signe par l'écoute d'une lecture à haute voix; et non par quelque intrusion. Je me demande s'il vaut d'ailleurs la peine de préciser qu'il n'y a aucun personnage masculin important dans *Olivia*... Comme le suggérera, avec éloquence et enthousiasme, la narratrice : « Ah ! Qu'ils sont surprenants les échanges qui s'établissent entre celle qui lit et celui qui écoute! Quelle soudaine révolution, qui renverse toutes les barrières habituelles⁴⁸ » (O, 30) Dès lors, si l'amour produit son inévitable déchirure, tout de cette scène laissera les corps intacts. Plus ouverts, certes, mais sans que cette ouverture ait été forcée, imposée. Animé par « le secret émoi de [s]es sens » (O, 131), celui de la jeune fille sert de balancier entre la sensation réelle et le souvenir que de tremplin ou de passerelle vers l'autre...

Cela dit, malgré la grande chasteté du récit, et de la langue qui y décrit l'amour, c'est quand même par la voix et les gestes de Mlle Julie que s'élabore tout le drame interne de la jeune Olivia. « Sa façon de lire, simple et coulante, n'empruntait rien à la diction artificielle et affectée des comédiens », remarque-t-elle, « jamais elle n'enflait la voix ; jamais elle ne faisait un geste ; à peine si, de temps à autre, elle soulevait légèrement sa main, armée d'un long et mince coupe-papier d'ivoire. » (O, 31) Ce que met en scène Dorothy Bussy est déjà la faculté que possède la narratrice de lire. Attentive aux gestes, aux mouvements, aux intonations, elle accède à quelque chose de plus grand encore que le corps de sa directrice : elle capte comment les mots d'un autre

⁴⁸ Dans la version originale anglaise, Dorothy Bussy écrit "*What a strange relationship exists between the reader and his listeners. What an extraordinary breaking down of barriers!*" (Londre, Hogarth Press, 1949, p. 27) mettant davantage l'accent sur l'abolition voire la destruction plutôt que le simple renversement.

(ici, Racine), et surtout la voix d'une autre, ont cette capacité, une fois réunis, de faire écho à ce qui, en elle, lui était encore inédit. À la manière de celui ou celle qui, à l'opéra, chante pour offrir son amour, il y a dans le corps de celle qui performe une lecture, et dans l'oreille et les yeux qui se tendent vers elle, tout un théâtre des sens qui s'ajustent. Qui cherchent à s'agencer, mais en n'en disant rien. Comme l'écrit Barthes : « *Le chant ne veut rien dire* : c'est en cela que tu entendras enfin que je te le donne⁴⁹ ».

Avant de se livrer à sa première performance, Mlle Julie pose des questions au groupe assis devant elle; instaurant un dialogue avec les jeunes filles, et rompant, du même coup, avec l'autorité statuaire des vers de Racine. Qui est Andromaque... Qui est le père d'Oreste... Qui est Hermione... Féru de mythologie, Olivia est la seule d'entre toutes à pouvoir répondre aux questions. Sauf à la dernière. Qui est Hermione? Olivia l'ignore, mais se verra néanmoins mériter une place aux côtés de la directrice. En fait, si Mlle Julie profite de cette brèche pour enjoindre la jeune fille à s'approcher et à l'écouter attentivement, la suite prouvera l'importance de cet intertexte sur l'interprétation des relations entre elle et les autres femmes du pensionnat. « [J]'espère que tu t'en souviendras toujours... », ajoute-t-elle, sans que nous puissions savoir, avec certitude, s'il s'agit d'une simple injonction ou l'envers d'une promesse. Le seul indice que donne le récit à ce propos étant que la place qu'offre Mlle Julie à Olivia, à ce moment-là, est celle d'une autre. La place d'une absente. Celle-là même qui, à la fin du récit, s'enfuira au Canada avec la directrice pour devenir, aux dires de la narratrice, « son unique amie, son unique consolation, son unique servante! » (O, 123) C'est sur ce terrain flou du fantasme, du non-dit et des interprétations multiples que nous fait avancer *Olivia*.

Alors que la traduction française témoigne du caractère sacré et de la nature « de passage » de toute forme d'initiation (« Être placée à sa droite, à sa table, c'était déjà, en soi, une initiation. » (O, 37), la version originale mise sur la notion d'apprentissage. Notion qui prend son sens dans un certain état de permanence, ou du moins, de durée : "*To sit at table at her right hand was an education in itself.*" Que ce soit au temps plus ou moins officiel des repas ou à celui plus grave et intense des lectures à haute voix, cette position *adroite* traduit précisément celle que je me fais de la lectrice.

⁴⁹ Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, p. 92

Élue, mais cherchant continuellement à comprendre cette élection. À ne pas s'en satisfaire. Et bien sûr seule, mais en restant à l'affût de ce qui se trouve et se passe à ses côtés. Poreuse, mais en n'oubliant pas que c'est par elle que les choses voyagent. Que c'est elle qui devient le propre sujet de ces mystérieuses traversées. Il faut dire que chacune des scènes de repas rejoue la fébrilité de la première lecture d'*Andromaque* : « Je bénéficiais maintenant chaque jour du charme capiteux de sa conversation [...] Les propos chatoyants de Mlle Julie voletaient de-ci de-là, avec une grâce et une légèreté d'oiseaux-mouches. » (O, 36-37) Une fébrilité qui se change rapidement en ce nouveau plaisir que prend Olivia à « observ[er] tout cela, à distance » (O2, 34), à être « à côté », à se positionner elle-même à partir de l'angle que forme le visage aimé, admiré, « presque de profil, en pleine lumière » (O, 30). Un plaisir, donc, qui vient avec son lot de questions : « Pourquoi mon cœur cessait de battre à sa vue? N'avais-je donc jamais regardé un visage? » (O, 34) Ce plaisir, elle le vit comme en secret. Elle se l'imagine même être dénué de conséquence. L'observation n'engageant qu'elle-même. Son regard, sa patience. Un désir qu'elle ne percevait jamais comme tel. Sauf peut-être lors de la dernière fois où Mlle Julie les réunira toutes : « Je n'ai pas oublié la dernière lecture qu'elle nous fit [...] Plusieurs fois, la séance avait été remise ; elle eut lieu, enfin [...] et, ce soir aussi, comme autrefois, elle me fit venir auprès d'elle » (O, 100).

C'est à ce moment, où se fait sentir la fin, que la narratrice s'adresse à nouveau aux lecteurs. Les priant d'abord de l'absoudre « d'avoir trop égoïstement parlé [d'elle-même] au lieu de tracer un portrait d'elle », puis, les invitant à réfléchir « à tout ce qui [la] séparait d'elle » : « combien il m'était difficile, pour ne pas dire impossible, d'imaginer ce qu'était sa douleur! » C'est aussi dans ce passage qu'Olivia avouera avoir cherché des réponses dans les poèmes que Mlle Julie leur lisait. Et que, considérant leur densité, la charge de regrets et de remords qu'ils contenaient, « [elle] n'étai[t] pas si éloignée d'en pénétrer le sens » :

C'est pour moi qu'elle lisait. Pour moi, pour moi seule. Je le savais. Oui, moi seule pouvais comprendre. Moi, et nulle autre! Et, de nouveau, par tout mon être, je goûtais cette sensation d'intimité totale, d'étroite communion, que les paroles, que les caresses même sont impuissantes à éveiller. J'étais avec elle, pour toujours ; j'étais près d'elle, à son côté, dans cette région infiniment belle, infiniment lointaine, dont le divin rayonnement répandait sur notre monde ténébreux et glacé la chaleur de la pitié, de la tendresse, du renoncement.
(O, 101)

On pourrait sans doute lier le plaisir d'Olivia à quelque disposition mystique, mais ce serait passer à côté de l'implication réelle de Mlle Julie dans sa vie. « Certains après-midis s'inscrivaient

en lettres d'or dans la suite des jours », confie en ce sens la narratrice, « c'étaient ceux où Mlle Julie m'emmenait seule avec elle à Paris. » L'emmenant hors des murs, lui faisant parcourir les galeries du Louvre, « au pas de course », où défilent les toiles de Giorgione, de Watteau... la disposition d'Olivia reste la même : « Je me tenais à côté d'elle, et je cherchais à comprendre ce qui l'émouvait à ce point. » En fait, même quand la directrice se tourne vers elle pour lui passer le flambeau, lui dire : « À toi, maintenant. Va! choisis *le tiens!* », Olivia s'avoue irritée. Ennuyée, même, par un tel congédiement :

le mien se trouvait toujours placé de telle façon qu'en le regardant je pouvais en même temps ne pas la quitter des yeux [...] Mais jamais elle n'a soupçonné le motif secret qui limitait mes choix. (O, 42-43)

À Paris, au cours de ces moments privilégiés avec elle, et donc « à deux », c'est tout un monde qui s'ouvre à Olivia : « de tous les côtés à la fois, j'avais la révélation de mondes insoupçonnés; les uns après les autres, des voiles se levaient devant moi, qui laissaient toujours apercevoir d'autres voiles et d'autres mystères, à l'infini... » Et par cette ouverture, « c'était l'ineffable beauté de Paris » qui offre à la jeune fille son seul point d'ancrage :

j'y trouvais, me semble-t-il, la synthèse et le symbole de toutes mes préférences. Tout me ravissait : l'incomparable lumière [...] ses ponts sur lesquels je me tournais tantôt vers l'est tantôt vers l'ouest, ne sachant quelle perspective m'enchantait et m'émouvait le plus (O, 45).

Or, ce que relate par-dessus tout cet épisode parisien, c'est le retour de la lectrice sur une autre. En effet, dans ce lieu éloigné du pensionnat, à l'heure où le soleil se couchait, mais où la ville, elle, commençait à s'exalter, « il fallait songer au retour », nous dit sagement la narratrice.

C'est là, dans la trajectoire du train qui les ramenait toutes les deux dans un lieu familier, que la passivité d'Olivia se transformait en « une ardente curiosité ». La narratrice raconte comment, dans la pénombre et toujours dans un coin un peu reclus du train, Mlle Julie fermait les yeux ; ne cédant « pas tant à la fatigue, d'ailleurs, qu'à la mélancolie » : « Que se passait-il derrière ces paupières baissées?... Je me demandais ce qu'avait été sa vie [...] Avait-elle connu la souffrance? [...] Avait-elle aimé? » Pendant cette dernière escapade qui rejoue la scène de la belle faussement endormie, Olivia la dévisage et laisse cours à son imagination. Jusqu'à ce qu'elle-même soit prise sur le fait : « Son regard plongea dans le mien, et je fus si fascinée que je ne pus détourner les yeux. Ce regard me transperçait; il n'était pas dur, mais il me fouillait, implacablement. *Que lut-elle en moi?* » (O, 47)

Le texte ne donne évidemment pas de réponse. Par aucune brèche il ne fait accéder aux pensées de la directrice. Seulement à ses gestes... qui, pour la plupart, servent à repousser Olivia. Ainsi, le retour a lieu, mais seulement dans le brouillard des signes contradictoires et des phrases interrompues. Olivia ne sera pas délivrée de ne pas savoir ce que l'autre femme lut en elle. Ce soir-là, et à jamais.

Faut-il par ailleurs préciser qu'avant de quitter la France pour le Canada, après le terrible « accident » qui coûte la vie à l'autre directrice, Mlle Julie confie à Olivia son désir de lui offrir « un présent ». Un livre, dit-elle, mais en n'arrivant pas à se souvenir lequel. Feignant l'insouciance, et coupant court à ce moment d'adieux, Mlle Julie décide d'offrir à la jeune fille... son coupe-papier. « Un cadeau », pense Olivia, « qui ne risque pas de provoquer un rapprochement. Qu'elle a pu me donner de loin, sans craindre que nos doigts se frôlent! » (O, 126) Le cœur « lourd de rancune, presque de haine » quand la directrice lui demandera enfin de sortir du bureau et de dire « à la suivante de venir », Olivia ne fait pas pourtant de scène. Elle obéit. Mais cette obéissance a ses limites. Elle finira en effet par lancer le terrible objet par la fenêtre de sa chambre. Montrant, encore une fois, l'échec du rapport « humain » vis-à-vis celui des mots et de la littérature d'emblée grandiose, romantique, infini, prompt à relancer les promesses et l'imagination, par lequel se signe la lecture de Racine au commencement de l'histoire. « Le cadeau amoureux est solennel ; entraîné par la métonymie dévorante qui règle la vie imaginaire, je me transporte tout entier en lui⁵⁰. » Or, chez *Olivia*, ce transport n'a pas lieu. Du moins, jamais ailleurs que dans les mots prononcés par Mlle Julie ou l'espoir que nourrit la narratrice de prendre part, un jour, à un dialogue avec elle. Cela dit, le coupe-papier reviendra... il sera retrouvé dans le jardin par l'assistante de Mlle Julie, et retourné de nouveau à Olivia, des années plus tard, avec la lettre qui lui annoncera la mort de la directrice.

Ce dont témoigne ce triste objet, du moment où il apparaît dans le livre tel une baguette magique, une épée puis comme un prolongement tranchant de la main de cette femme, c'est le temps décalé de l'histoire d'amour. Celui qui donne l'impression que les cœurs cessent de battre, que la Terre arrête de tourner et que souvent, celles qui s'aiment, vivent dans un monde à part.

⁵⁰ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 89

« Des heures passées à attendre, à pleurer, à se défaire. Il y a une sorte d'éblouissement dont on ne revient pas », écrit Anne Dufourmantelle, en prenant l'exemple de Virginia Woolf, et de son roman *La Promenade au phare* : « Une qualité de présence [...] comme un poudroisement léger de la vacuité, des choses en superposition⁵¹ ». Non, le coupe-papier n'est pas la main de Mlle Julie. Il n'est pas le gage d'une quelconque fidélité... il est, comme l'était la dédicace, sa propre histoire ; sans dénouement, et surtout sans réconciliation. Il signe le sans fin de l'amour.

La passion, la durée

Je maintiens l'idée que l'amour n'est rien sinon l'expérience modulable et marquante d'une durée laquelle trouve sa mesure, sa grandeur, dans l'horizon rêvé ou redouté de sa fin. Comme le temps du plaisir, de la passion et de la lecture, celui de l'amour *nous* occupe. Sans toujours renvoyer aux significations violentes que prend ce mot dans le contexte d'une occupation guerrière, *s'occuper* implique aussi de prendre le temps pour ce qu'il est : c'est-à-dire quelque chose voué à être perdu, rarement retrouvé. Une fois que Mlle Julie quitte le pensionnat, Olivia dira « Eh bien! Voilà qui était clair. Cette fois, l'affreux insecte était mort et bien mort [...] Rien ne m'empêcherait plus de retrouver le calme et de faire l'apprentissage de la résignation. » (O2, 128) Occupée autant par la présence que par l'absence de celle qui lui aura ouvert le monde sans limite de l'imagination, des amours et de la tragédie, Olivia témoigne exactement de ce qui, dans la lecture, ne se tarit pas. Et qui engendre le mouvement.

C'est d'ailleurs un vers de Racine qui met « fin » au dernier chapitre consacré à cette année déterminante qu'elle a passée en France : « ... et pour jamais adieu! Adieu! » Alors que le récit classique s'arrêterait sans doute ici, avec la boucle parfaite du retour... *Olivia* procède autrement. Tel que mentionné précédemment, la narratrice raconte comment elle apprendra, des années plus tard, la mort de Mlle Julie. Par une simple lettre à laquelle est annexé le coupe-papier dont elle croyait s'être débarrassée : « Le coupe-papier est là, devant moi, sur la table où j'écris ces lignes. Il porte, gravé, son prénom : Julie » (O, 134) Il n'y a pas de signe de ponctuation à la fin d'*Olivia*. Pas de point final au livre. C'est le nom de Julie qui est placé au centre. En majuscules. Comme s'il tenait lieu de signature au livre.

⁵¹ Anne Dufourmantelle, *Éloge du risque*, op. cit., p. 44

D'une lettre à l'autre, Julie retrouve donc Olivia, mais sans que le signe de ce retour ne soit clair. Oui, on apprend que la directrice meurt à la suite d'un diagnostic de pleurésie... mais considérant qu'elle ait préféré mourir avant de faire parvenir un message à la jeune fille devenue grande (le message ne vient d'ailleurs pas directement de sa main), il est possible de se demander s'il s'agit en fait d'une ultime rupture ou, au contraire, si c'est le signe que rien ne se perd ni se résout en amour? Que les fantômes reviennent et que les vraies réponses ne sont pas celles qui apportent des certitudes. Puisque, oui, le temps continue de passer, et l'amour, lui, *continue à y aller*. Traçant, dans le présent, le double chemin vers la mémoire et l'avenir de l'amour.

CHAPITRE VI
LA MÉMOIRE DE L'AMOUR

J'entrais dans sa bouche comme on entre dans la guerre.
—Violette Leduc, *Thérèse et Isabelle*

« Iphigénie mourra, les vents se lèveront. Et nos navires tout fiers partiront pour la guerre. Elle durera longtemps. Mais il faut bien la faire. » (F, 197) Du fait qu'elle soit excessivement littéraire, la mémoire des narratrices chez Catherine Mavrikakis se conçoit comme autant de mains et de bouches qui tendent vers l'avenir. Mais leurs mains ne sont pas blanches, et les bouches se tordent. Saturée des récits du passé et de l'urgence d'en finir avec la fatalité des origines et de l'amour impossible, la mémoire de Catherine (*Devils cannibales et mélancoliques*), de Sappho-Didon Apostasias (*Ça va aller*), de Flore Forget (*Fleurs de crachat*), d'Amy (*Le ciel de Bay City*), d'Érina (*La Ballade d'Ali Baba*), et davantage encore celle que fragmente, en trois souvenirs, la narratrice de *Ce qui restera*, est un champ de bataille. Elle s'actualise par des allers-retours entre les lieux, les temps et une mythologie tragique qui ne cesse de faire croire à la nature insondable de l'amour alors qu'elle ne fait qu'en retarder le désastre. En démultiplier l'impossible. Pourtant, malgré ce qui se répète chez Mavrikakis, le trajet n'est jamais tout à fait le même. L'éventualité du voyage et de l'évasion offrant à chacune des narratrices l'infime espoir de s'extraire du familier, de brouiller les pistes, de dévier du chemin et de perdre de vue leurs propres traces. Allant au-devant de l'histoire, elles « refuse[nt] le temps » (DCM, 21) : montrent aussi que la conversation ne peut avoir lieu qu'avec les morts. Brisant la chronologie, multipliant les ponts, les tunnels et les impasses entre l'histoire individuelle, la grande histoire et celles, intimes et singulières, des personnages grandioses qu'abrite la littérature, Mavrikakis s'exerce à faire de l'espace littéraire une place sans monument. Un endroit où même les ruines sont de trop. Un désert qui n'a rien d'aride, où les rêves déraillent, où les fantasmes foisonnent, mais où rien ne reste. Ni pour fleurir ni pour mourir.

Les bouches tordues et les mains enlacées de la mémoire

C'est un espace qui se construit par la parole logorrhéique ; un flot de phrases où le *Je* mêle des mots archaïques, des mots inventés, des expressions figées, des bouts de comptines, des citations littéraires tronquées, défaites et rabibochées. Des phrases de toutes les origines, mais qui ont en commun une voix nourrie du même désir de durer. Chez Mavrikakis, les voix se souviennent de ce que sont capables de faire les voix : c'est-à-dire de jouer sur les cordes sensibles, de trouver les mots qui consolent, qui ramènent le passé ou qui font tolérer le présent, envisager l'avenir. Il n'y a pas de madeleine ni de parfum assez fort chez elle qui puisse lutter contre la prégnance des voix. La voix étant ce qui donne vie aux mots – leur accorde une musique, un air, un rythme, un gain, elle est aussi ce qui lie les temps.

Dans *Ça va aller*, la narratrice avoue comment la voix (très durassienne) de sa tante Suzanne, qui était volubile, hantera sa vie jusqu'à la fin :

Un jour où ma télé était allumée sans que j'y prête attention, j'entendis tante Suzanne. C'était Jean Marais, l'acteur. Cette voix d'un autre âge mais qui a su vieillir, qui fait signe à quelque chose que je ne peux nommer. (CV, 93)

Elle décrit cette voix par sa « chaleur un peu rauque, une intonation qui fait dans la vitesse et qui tout à coup s'arrête, se pose sur un mot pour en étaler le sens. » :

Une voix faite de rythmes et de fonds de gorge qu'on racle le matin pour bien faire vibrer l'air. Une voix de théâtre et de place publique, où l'on déclame la vie, comme une tragédienne. Une voix de Berma, dirait Proust en goguette. Une voix de stentor pour une femme qui a le souffle. J'aimerais, si je suis vieille un jour, avoir cette voix-là. (CV, 94)

Non seulement la voix de la tante surgit depuis le dispositif le plus contemporain qui soit, mais elle porte l'intemporalité même du cinéma, ce quelque chose qui, en art, en vient à porter la marque du sacré. La voix devient ainsi la preuve que le passé ne se réduit pas à « un spectre terrible qui s'évanouit lorsque je crois, enfin, avoir mis la main dessus ! ». Qui plus est, la voix de la tante fait croire à un espoir, à une certaine force de combat contre la fatalité de l'histoire, passée ou à venir :

J'en ai marre de ma langue honteuse et maladroite, de ma langue de secrets et d'amours cachées. J'aime la péroraison, l'exorde, les grands discours, la prosopopée et toutes les épopées [...] j'aime la langue qui gueule parce qu'elle sait parler. Et Suzanne était cela. Je l'écoute en moi faire chavirer le temps et je lui fais signe pour qu'elle m'habite davantage. (CV, 94)

Être habitée davantage ne témoigne pas, chez Mavrikakis, d'un désir de combler un sentiment de solitude. Il s'agit, au contraire, de montrer comment rien ne peut venir à bout de cette solitude et qu'il vaut mieux en jouer et prendre en soi le plus possible de ce que les autres, dans leur grandiloquence, leur folie, leur façon de faire dévier les routes, ont à offrir. Il faut d'ailleurs préciser que la tante Suzanne tient lieu, à même le roman, de littérature. Alors que sa maison est comparée à « un monument aux morts » et que son salon « a toujours été pour moi un croisement de salon funéraire et de caverne d'Ali Baba », les références qui l'entourent forment un continuum littéraire : la tante Suzanne que Guibert filme, la rue de Rome où vivait Mallarmé, le Deauville de Duras, la Normandie de Proust, le frère Ferdinand (Céline) et la sœur Hélène. Il y a, contenue dans la voix de la tante Suzanne, toute une mythologie de l'amour qui fait des romans de Mavrikakis un espace clos, étouffant, mais aussi un flot par lequel s'entend un amour complètement débordant pour la littérature.

C'est un flot qui donne l'impression de s'épuiser, mais qui continue de renouveler son élan dans l'envie insatiable de fuir. Or, cette fuite rêvée par les narratrices – qu'elle arrive à terme ou non –, ne permet jamais aux narratrices de se délester complètement des attaches du temps ni de celles que resserrent autour d'elles les souvenirs. À contre-courant, le passé cherche constamment, « de sa voix douceuse, envoûtante », à les rattraper : « Il murmure les mots qui me font tendre l'oreille, baisser les bras¹ », écrit Mavrikakis. Aux prises avec une mémoire qui ne dort jamais, et des fantômes d'amour et d'amitié avides qui sont « comme un gros méchant ogre² », les narratrices ont beau vouloir renoncer à tout, renier tout le monde, tordre le cou des hommes autant de fois qu'elles se sont fait briser le cœur... elles se souviennent de tout.

La mémoire des narratrices est toujours prête à faire entendre son rire de méduse. Elle est ce qui les force, chacune, à garder grand ouverts les yeux et les oreilles : « à [se] rappeler qu'[elles] [doivent] [se] souvenir de [se] souvenir de tout.³ » « En effet, quelle mémoire j'ai ! », écrit Catherine Mavrikakis dans *Ce qui restera* :

¹ Catherine Mavrikakis, *Ce qui restera*, Montréal, Québec Amérique, 2017, p. 21

² *Ibid.*, p. 22

³ *Ibid.*, p. 102

En moi se bousculent beaucoup de temps, de moments, d'heures, de chiffres, d'êtres, d'animaux, de parfums, de lieux, d'objets, de citations, de livres, de mots, de couleurs, de fleurs, de violettes, de poupées, de chaussures et de phrases⁴.

Depuis *Deuils cannibales et mélancoliques* où la narratrice répète que la mort, dans le fracas immense et silencieux du sida, « nous dévore », « nous ventriloque », l'écriture de Mavrikakis ne cesse de porter le scandale de ce qui en vient à disparaître, à s'oublier. Tandis que, dans sa course vers le destin, la narratrice de *Ça va aller* s'enfuit de Montréal vers Paris, c'est son retour au Québec – le lieu d'élection, de la première fuite, qui lui permet de souffler :

Montréal en mars est parfois comme une caresse [...] la tête à l'envers, tournée vers le ciel, les joues grosses de mon oubli. J'ai balayé mon passé de mon haleine froide. Je ne suis plus rien, je ne suis qu'une attente, qu'un souffle qui peut tout emporter, tout éteindre [...] Je suis le vent qui déracine, le vent qui éventre les arbres, qui les retourne, les met sens dessus-dessous, dans les postures les plus lubriques, les racines à l'air, le cœur à l'envers. (CV, 88)

Puis dans *Fleurs de crachat*, la narratrice parle de sa « mémoire d'éléphant, [sa] mémoire d'ordinateur, de psychotique, de machine contaminée par le virus de l'hypermnésie » (F, 9) comme s'il s'agissait d'une malédiction. La surcharge de la mémoire renvoie à l'abondance des morts dont parle Mavrikakis dans l'ensemble de son œuvre. Tous les Hervé que son écriture, en ravivant la mémoire même de la littérature, s'évertue à ne pas faire mourir. Moins du côté de la fabrique des fantômes comme en parle Camille Laurens, la littérature est chez Mavrikakis comme un cimetière de l'amour ; le sanctuaire de ses innombrables mensonges et déceptions.

Dans un contexte autant romantique que romanesque, les narratrices ne s'appellent pas Sappho-Didon Apostasias ou Flore Forget (à entendre dans sa prononciation anglaise) par hasard ; leurs noms portent, comme pour les héroïnes tragiques, le poids d'un destin maintes fois répété et dont elles cherchent, vainement, à s'affranchir. Or, chez Mavrikakis – contrairement aux œuvres classiques du romantisme, le hasard ne règle rien. Et les noms ne font qu'amplifier le tragique. Truffés de traits d'union et de références à ce qui, en littérature, rappelle une filiation de l'amour, de la mémoire et parfois de la vengeance, les noms ne sont ni plus ni moins que des rêves : ils ne règlent rien. Comme dans l'univers de Jean Genet où Notre-Dame-des-Fleurs tombe amoureux de Divine, les noms séduisent, mais leur interprétation n'est seulement qu'un récit par-dessus un autre récit ; procédé qui perpétue une fausse illusion de grandeur. Récit de la

⁴ *Ibid.*

nuit versus celui des jours, le rêve de l'amour se situe dans la recherche d'adéquation entre le grandiose et l'extrêmement trivial. Une adéquation qu'il ne faut pas entendre au sens d'une juste mesure des sentiments, mais du risque que l'amour soit à la fois venin et remède. Dans le corpus à l'étude, l'amour est ce par quoi les narratrices cherchent à faire sens de l'abondance comme de l'absence : c'est-à-dire qu'elles cherchent, par tous les moyens, à « faire avec » l'idée même que, malgré tous les désirs de fusion et d'éternité qui animent les amants, la tragédie de la séparation est inévitable. Les corps étant condamnés à ne jamais pouvoir se fondre l'un avec l'autre, à rester seuls.

À propos d'une telle conception de l'amour qui ne pourrait se vivre autrement que dans la distance, René de Ceccatty voit dans l'œuvre de Julien Green une vision complètement opposée à celle de Violette Leduc (sur laquelle je me pencherai au prochain chapitre) :

L'amour, tout en aspirant à la plénitude de la rencontre sexuelle, ne s'apaise pas en elle, la recherchant et l'évitant dans un même mouvement infernal et douloureux. Le désir est toujours accompagné d'une incommensurable tristesse [...] Le corps a un langage inadapté à la rencontre des amants⁵.

Pour remédier à la fusion impossible, au rêve éternellement déçu et aux promesses d'avenir qui se prennent les pieds dans les trous dont le passé perce le présent, ce que met en œuvre Mavrikakis est un penchant pour la littérature à faire aimer la littérature. Une écriture dont le moteur est la mélancolie, et qui fait de la littérature un lieu ventriloque de l'amour. C'est-à-dire un lieu non pas vide d'où surgirait la voix mécanique du passé, mais un lieu hanté ou animé d'une volonté de se dire, encore, au risque de répéter ce qui existe déjà et de tomber dans le spectacle.

« Il n'y a pas d'opposition qui vaille, pour la littérature, entre inédit et déjà-dit⁶ », écrit Tiphaine Samoyault à propos de la mémoire mélancolique de la littérature. Cela m'amenant à penser que l'amour, au même titre que le présent, ne peut pas échapper à ce qu'il a été pour d'autres ni à ce qui a été dit de lui ; à ce trajet par lequel la vie, comme la littérature, nous apprend moins à *en* revenir du passé, qu'à *y* revenir. Revenir sur le passé dans le vain espoir d'en extraire une vérité – la clé d'un quelconque secret, ou plutôt, pour apprendre, à chaque retour, à s'y

⁵ René de Ceccatty, *L'éloge de la bâtarde*, Paris, Stock, 2013 [1994], p. 129

⁶ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité*, p. 51

frotter, à le rendre plus familier ; à ouvrir un dialogue avec lui. L'amour existe parce qu'il détient sa propre mémoire, son propre lot de pensées, de mythes, de scènes, de mots et de phrases préfabriquées. Suivant cette logique du pléonasme, on pourrait, avec Samoyault, dire qu'« il n'y a de la littérature que parce qu'il y a déjà de la littérature. Un autre encore : le désir de la littérature, c'est d'être littérature⁷ ». Et comprendre surtout que, pour se vivre, pour se lire, pour s'écrire comme tel, l'amour a autant besoin des mots usés que de ceux inconnus, improbables et imprévus que fait naître, dans l'urgence, le présent même de l'amour : « tout est déjà là, oui, mais la difficulté, c'est de s'ouvrir à lui⁸. », écrit Samoyault. Là où l'amour et la littérature se rencontrent, c'est dans le souvenir qui les consolide. À ce propos, Samoyault rappelle ce qu'écrit Flaubert dans sa correspondance : « À celui qui lui demanderait d'où lui est venu ce qu'il a écrit, l'auteur répondrait : "j'ai imaginé, je me suis ressouvenu et j'ai continué"⁹. » Peut-être qu'à celui qui lui demanderait d'où lui sont venues toutes celles qu'il a aimées, l'auteur répondrait la même chose...

Ce « penchant » de la mémoire mélancolique pour le passé témoigne de ce qui, dans le penchant amoureux, s'accroche aux signes confus du présent. Les références à la littérature étant tellement abondantes chez Catherine Mavrikakis qu'il est parfois difficile de déterminer si, comme le bavardage, elles font dévier l'attention ou si, comme par une sorte de pudeur, elles cherchent à cacher, voire à *garder* quelque chose. Une affection, peut-être, pour ce qui, en littérature, donne toutes les permissions. La permission, surtout, de ne pas s'en tenir aux permissions :

Loin de se contenter d'errer mélancoliquement dans une mémoire passée, la littérature se joue des modèles, des références, du déjà-dit. Si elles reviennent sur des traces, les œuvres imposent aussi leurs règles : des modes d'emploi variables de la réécriture, ne résultant plus d'une attitude angoissée du ressassement, mais de réappropriations multiples du déjà dit¹⁰.

« Le penchant est un premier degré de mouvement », écrit le philosophe Charles Bonnet au XVIII^e siècle. Une inclinaison qu'il opposait, jadis, à la passion. État sensuel qui représente pour

⁷ *Ibid.*, p. 54

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 57

¹⁰ *Ibid.*, p. 58

lui, « un mouvement dans toute son intensité¹¹. » Or, dans le corpus qui m'intéresse, cette notion de « premier degré » est profondément remise en question. Notamment par l'ironie de certaines narratrices qui vise moins à se moquer ou à affirmer leur supériorité sur le passé qu'à sous-tendre une véritable appropriation amoureuse (et parfois érotique) des savoirs et des lectures dont elles se servent pour circonscrire leur parole dans le présent de son énonciation ; celui dont la forme soliloque reprend clairement les élans, les variations. La fin de *Fleurs de crachat* qui prend son essor en plein *Bloomsday* pointe en ce sens. Sachant que James Joyce a décidé de marquer du 16 juin les aventures de son roman *Ulysse* – date où il dit avoir déclaré son amour à Nora B. (celle qui devient Molly Bloom sous sa plume), mais qui instaurera aussi, après sa mort, le jour de fête de sa vie à lui, la grande finale de Mavrikakis a tout de la profanation :

Aujourd'hui, c'est Bloomsday. Nous sommes le 16 juin. Et le monde refléurit. Et le monde s'ébroue. Cela bloome, ça boumeboume, ça bourgeonne, ça éclôt. C'est jour de déhiscence [...] Il fait beau, l'air jouit, l'air râle de plaisir [...] Ce sera une grande fête. Une belle cérémonie. Il n'y en a que pour les fleurs. Partout, sur toutes les bouches [...] C'est une orgie de couleurs, un poème chamarré [...] Le souffle de la journée se fait insistant... Il y a dans l'air un petit tas de foutre, quelque chose de bien gluant, de visqueux, de suggestif... Une glaire lubrifiante émane du plaisir d'un soleil bien cochon sur les peaux des convives. (F, 189-191)

Le *Bloomsday*, qui était donc jour d'amour et de littérature, est tout à coup enduit chez Mavrikakis du crachat que le titre accole aux fleurs. Il ne s'agit donc plus que des *fleurs du mal*, mais bien des fleurs de la souillure, du faux-semblant de l'amour et de la littérature. Une telle finale maintient d'ailleurs une ambiguïté importante à savoir s'il est question des funérailles, d'un mariage ou d'un grand cérémonial sacrificiel :

Le bonheur est si grand. Si j'assistais à mon mariage, ce serait aussi une préfiguration de mes funérailles fleuries. Mais si cette cérémonie est pour moi la dernière, celle où j'irai en terre, où je me planterai pour de bon, elle ressemble beaucoup à de grandes épousailles. Mes noces cosmonautes avec le grand Tout. (F, 194-195)

Cette confusion est aussi ce qu'entretient l'écriture chez Mavrikakis. En mêlant les images de la mer et du désert, du ciel et du sol grouillant des cimetières, en faisant de l'amour une manière de se perdre, et de la mort une façon de retrouver ceux qu'elles auront aimés, les narratrices ne dérogent pas des extrêmes auxquels donne accès la littérature. Que ce soit chez Angot, Arcan, Bouraoui, Delvaux, Laurens, Mavrikakis ou Samoyault, le penchant pour la littérature que manifestent les différentes narratrices du corpus à l'étude se reconnaît soit par une passion

¹¹ Charles Bonnet, *Essai analytique sur les facultés de l'âme*, 1760, p. 243 – ouvrage consulté sur le site Gallica de la BNF

avouée pour l'écriture, soit par une véritable ferveur pour la lecture (et plus spécialement pour certains écrivains). Or, ainsi que l'écrit Samoyault : « Les activités de lecture et d'écriture s'interpénètrent alors comme en des reflets sans fin¹². »

Cela dit, chez Mavrikakis, l'une ne va absolument jamais sans l'autre. Dans les romans comme dans les textes plus essayistiques, le *Je* adopte un angle amoureux, aguicheur : celui qui prend forme à la croisée de l'écoute, de l'admiration et d'une distance non pas prudente, mais ludique qui mène justement à penser qu'il y a dans son écriture quelque chose de lubrique. Une façon de se souvenir qui fait moins dans la mémoire fidèle et tutélaire que dans ce que Flore Forget appelle, dans *Fleurs de crachat*, « la flore mémorielle » :

Elle a l'arôme immortel de nos impuretés. Je ne commémore plus. Ma chair même est passé [...] Grâce au purrot fétide de l'horreur mémorable. C'est en moi maintenant comme une joie qui sculpte le présent. Le temps n'est pas perdu. En moi, il s'introduit, se développe, se reproduit. (F, 195)

À cette idée de faire de la littérature avec la littérature, l'œuvre de Mavrikakis pose une autre question : celle de la faculté à *faire l'amour* à partir d'un imaginaire purement littéraire. C'est-à-dire de donner à lire l'amour à même l'amour de la littérature.

Tenir les mots à la gorge

« L'intertextualité, c'est le résultat technique, objectif, du travail constant, subtil et parfois aléatoire, de la mémoire de l'écriture », explique Samoyault, « L'autonomie et l'individualité même des œuvres reposent sur leurs liens variables avec l'ensemble de la littérature, dans le mouvement duquel elles dessinent leur propre place¹³. » Or, chez Mavrikakis, rien ne pointe vers la réalisation technique, et encore moins vers un quelconque souci d'objectivité ou de subtilité. Au contraire. Le mouvement dont parle Samoyault s'apparente à une danse. Il permet de nommer ce qui fait de la lecture un véritable jeu entre une narratrice qui écrit, en revendiquant la haute trahison littéraire, et la lectrice qui apprend à nager parmi les références pour survivre, à y plonger tête

¹² Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité*, *op. cit.*, p. 57

¹³ *Ibid.*, p. 50

première, au risque de suffoquer. La promesse à laquelle tient l'œuvre de Mavrikakis, s'il y en a une, est d'ailleurs celle de tenir les mots à la gorge de la même façon que les narratrices se tiennent debout, faussement braves, au bord du gouffre. En retenant leur souffle, et en criant à pleins poumons. Ainsi qu'elle le décrit à propos d'une littérature qui, chez Angot et Hervé Guibert, fait entendre la montée haletante du dernier souffle, le travail d'expiration dans l'écriture impose « que le lecteur jouisse de l'asphyxie, sente la phrase s'étrangler, suffoquer » : « Le plaisir serait là », écrit Catherine Mavrikakis, « dans la suffocation, parce qu'on tient la phrase par la gorge quand elle jouit¹⁴. »

À propos d'une telle relation d'emprise entre l'acte de lire et celui d'écrire – et de laquelle résulte un certain plaisir –, la professeure Peggy Phelan s'intéresse au lien entre le deuil et le désir dans les formes de l'éloge et de l'épigramme. Dans ces formes d'écriture qui mêlent parfaitement les mots de l'amour et de la mort. Dans l'optique d'approfondir ce qu'écrit Butler à savoir que : *“We're undone by each other. And if we're not, we're missing something. This seems so clearly the case with grief, but it can be so only because it was already the case with desire¹⁵”*, Phelan amorce son analyse avec le roman *Written on the Body* (1992) de l'auteure britannique Jeannette Winterson; roman qui rappelle ceux d'Anne F. Garréta (*Pas un jour*, 2002 ; *Sphinx*, 1986).

Written on the Body est narré au *Je*, mais ni son genre ni son nom n'est dévoilé. Il y a des indices, mais chacun d'eux vient chaque fois annuler la certitude qui commençait à s'établir. Par exemple, on sait dès le départ que le *Je* est épris d'une certaine Louise, mais quand Frank apparaît au milieu du récit, sa présence rend impossible de déterminer si le narrateur est une femme ou un homme, gay, hétérosexuel.le ou bisexuel.le. Prouvant que le roman est un exemple parfait de narration *queer* – parce que *“The critical paradigm we call queer insists that the identity it names is always in relation to [...] The term's diffuseness reminds us that queer continually names and performs a relation to something other than itself¹⁶”* –, Phelan avance que c'est justement le *“narrator's shifting affective and erotic performances”* qui permet au lecteur de se joindre au même mouvement que provoque l'écriture ; celui d'ouvrir l'acte de lecture à un certain dynamisme ou, du moins, d'inscrire un

¹⁴ Catherine Mavrikakis, « À bout de souffle », p. 371

¹⁵ Judith Butler, *Violence, Mourning, Politics*, p. 80

¹⁶ P. Phelan, “Hypothetical Focalization and Queer Grief”, *Narrative Theory Unbound*, p. 78

décalage qui déplace simultanément le focus et l'intérêt du récit. Le mystère qui entoure l'identité sexuée et sexuelle du *Je* n'empêche pas le récit amoureux de prendre forme. Au contraire, que le texte ne réponde pas à l'impératif d'une quelconque divulgation montre de manière concrète que le problème de l'amour n'est pas identitaire. Ni relationnel. Qu'il est *ailleurs* : dans ce qui s'échappe, se cherche, ne se trouve pas nécessairement, se perd mais qui continue à se dire. Qu'il est donc surtout dans sa faculté à faire du lien. Cette ouverture à l'autre par laquelle l'autre en vient à s'insérer, à prendre forme en soi; à devenir, dit-on, une partie de soi.

Written on the Body pose la question de l'amour au même titre que le film *Éloge de l'amour* de Jean-Luc Godard : c'est-à-dire en posant tous les deux, pour commencer, la question de la perte. "*Why is the measure of love loss ?*", écrit Jeannette Winterson dès l'incipit. Dans ce qui s'annonce à la fois comme le récit d'un deuil amoureux et un éloge à ce qu'aura été un amour impossible, c'est le souvenir d'un aveu qui donne la note :

I am thinking of a certain Septembre [...] You said, "I love you". Why is that the most unoriginal thing we say to one another is still the thing we long to hear? "I love you" is always a quotation. You did not say it first and neither did I, yet when you say it and when I say it we speak like savages who have found three words and worship them¹⁷.

Enchaînant avec les mots de Caliban, l'un des personnages les plus controversés de l'œuvre de Shakespeare (et duquel le livre¹⁸ de Linda Lê sur l'amour de la littérature tire son titre), c'est par le biais de cette figure du « sauvage » – forcé à devenir esclave par l'arrivée de Prospero sur son île¹⁹ –, que Winterson donne le ton à l'amour : "*You taught me language and my profit on't is I know how to curse. The red plague rid you For learning me your language.*"

Rappelant les reproches que lance d'entrée de jeu la narratrice des *Cascadeurs de l'amour n'ont pas droit au doublage* à l'être aimé/détesté qui, tout au long du roman, ne manque pas d'être comparé à l'une des pires figures colonisatrices de l'histoire :

¹⁷ J. Winterson, *Written on the Body*, Vintage Books, Random House, NY, 1992, p. 9

¹⁸ Linda Lê, *Le Complexe de Caliban*, Paris, Christian Bourgeois, 2005

¹⁹ Voir *The Tempest* (1610-1611), bien sûr, et *Shakespeare's Caliban : A Cultural History*, Cambridge University Press, 1993.

Quand tu parles, le temps s'arrête. Tes phrases sont impératives. Tu dictes les gestes qu'il faut faire, les émotions qu'il faut ressentir. Tu commentes, tu installes, tu organises, tu es un parlement [...] Je n'avais pas compris que mes paroles servaient à bercer ta douleur, que ma voix était une comptine pour les enfants qui ne dorment pas, un engourdissement. L'amour pour toi n'était acceptable que quand il était invivable. (C, 14-17)

Written on the Body fait surgir la question d'un apprentissage dont l'autre serait immanquablement tenu responsable. Que ce soit dans les livres, dans les films ou dans les discussions interminables auxquelles donne lieu l'amour au quotidien, "Love demands expression", affirme la narratrice, "It will not stay still, stay silent, be good, be modest, be seen and not heard, no. It will break out in tongues of praise, the high note that smashes the glass and spills the liquid²⁰." Faire de l'amour cette note si haute qu'elle fait craquer le verre, verser les larmes, est, chez Winterson, une façon de dire que l'amour n'a jamais qu'un seul effet et que cet effet est circonstanciel, intimement lié à un contexte.

Il y a d'ailleurs dans le roman ce passage où le *Je* réalise, trop tard, que les histoires racontées à Louise pour la divertir finissent par avoir, sans qu'elle ait pu le prédire, l'effet contraire : "I regretted telling her stories about my girlfriends. Now I had strewn our path with barbs. She didn't trust me. As a friend I had been amusing. As a lover I was lethal²¹." L'importance accordée au contexte, et à la mesure des mots qui s'offrent à l'autre, me ramène une fois de plus à penser l'amour comme un terrain non pas hostile, mais appelant une forme constante d'éveil, de vigilance. Comme si ce qui différenciait l'amitié de l'amour résidait dans l'impossibilité de séparer la peur de perdre de celle de trop donner. À la question "What then kills love?", la réponse qu'offre *Written on the Body* est simple :

Neglect. Not to see you when you stand before me. Not to think of you in little things. Not to make the road wide for you [...] To choose you out of habit not desire [...] To say your name without hearing it, to assume it is mine to call²².

Au terme d'une série de clichés où se succèdent des phrases rose bonbon (*Love makes the world go round, Love is blind, All you need is love, Nobody ever died of a broken heart, You'll get over it, Time's a great healer*, etc.), la narratrice tranche sur ce qui fait de l'amour une sorte de fourre-tout et de trappe :

²⁰ Winterson, *op. cit.*, p. 9

²¹ *Ibid.*, p. 53

²² *Ibid.*, p. 186-187

It's the clichés that cause the trouble. A precise emotion seeks a precise expression. If what I feel is not precise then should I call it love? It's so terrifying, love [...] I want the diluted version, the sloppy language, the insignificant gestures. The saggy armchair of clichés²³.

Parce qu'il mêle du langage à la fois le banal et le grandiose – répétant les clichés et inventant des images dignes des plus riches poèmes –, *Written on the Body* avance sur le sujet de l'amour comme on se retourne sur le passé : c'est-à-dire en s'y perdant, en cherchant dans le détail des souvenirs une flamme, une étincelle qui viendrait faire oublier le passage mortifère du temps et éclairer le présent.

La fluidité de l'écriture chez Winterson est celle d'un corps dans l'amour, et celle après lui ; corps dont le roman reprend littéralement la structure, les matières et tout ce par quoi se développent les sens. L'amour devenant lentement ce qui *s'écrit sur le corps*. En effet, avant que ne s'enchaînent les chapitres *The Cells, Tissues, Systems and Cavities of The Body, The Skin, The Skeleton* et *The Special Senses* où le Je avoue au Tu qu'il dévouerait sa vie *“to marking your passageways, the entrances and exits of that impressive mausoleum, your body²⁴”*, Winterson écrit comment, un jour, au lieu de se rendre dans la section de la littérature russe à la bibliothèque comme prévu, Je dévie vers la section des livres de médecine :

I became obsessed with anatomy. If I could not put Louise out of my mind I would drown myself in her. Within the clinical language, through the dispassionate view of the sucking, sweating, greedy, defecating self, I found a love-poem to Louise²⁵.

D'un langage à l'autre, d'un dictionnaire à l'autre, l'amour se constitue un lexique d'occasion. Les mots n'ayant pas la rigidité du ciment ni la mollesse de la chair, la littérature devient un espace où les registres se mêlent, et où rien n'est trop fort ni trop faible pour arriver à cette expression précise de l'amour dont parle Jeannette Winterson. Et qui fait avouer à la narratrice de *Denils cannibales et mélancoliques* combien elle « veu[t] des mots qui [la] fassent souffrir quand [elle] parle de [ses] morts » :

des mots qui me fassent grincer des dents, qui me fassent mal, et encore et toujours, des mots que je sente vains, des mots que je sente traîtres. Je refuse la parole anesthésiante. La parole qui console, la parole qui pardonne. (DCM, 77)

²³ *Ibid.*, p. 10

²⁴ *Ibid.*, p. 119

²⁵ Winterson, *op. cit.*, p. 111

En ce sens, *Written on the Body* interpelle comme le font aussi les romans *Folle* de Nelly Arcan et *Les Cascadeurs de l'amour n'ont pas droit au doublage* de Martine Delvaux. Écrit dans l'alternance d'une narration au *Je* et au *Tu*, le rythme est urgent, scandé par le rêve et la déception. Il fait aussi apparaître le « nous » qui vient, ponctuellement, abolir la séparation entre celle qui écrit et l'être à qui elle s'adresse : "*We consumed each other and went hungry again*", écrit Winterson, alors qu'Arcan écrit qu'il aurait fallu qu'elle soit poussée encore plus fort dans les bras de celui qu'elle aimait « pour donner plus d'élan au désastre²⁶ » ; montrant que l'une des forces premières de l'amour, quand il se conjugue à l'acte d'écrire, est celle d'imaginer quelque chose de l'avidité, de l'engloutissement même des corps.

Il y a là, du point de vue d'une telle performance de l'écriture, ce que Peggy Phelan appelle "*the ever-shifting dialogue between reader and writer, which can ricochet between the erotic and the cannibalistic*²⁷."

*The intermingling of reader and writer, of you and me, constitutes one of the central performances of written narrative and, as with any radical jouissance, this porousness erodes the security of the proprietary relation between us*²⁸.

Phelan explique le phénomène comme une imbrication de positions entre deux sujets qui ne s'effectue pas sans peine : "*Psychically, the erosion of this hold on subject position is often treacherous and painful. For this reason*", écrit-elle, "*Freud linked falling in love with suicide [Deuil et mélancolie, 1917] describing both as events in which the ego is overwhelmed by the encounter with the other*²⁹."

Phelan avance qu'il y a un processus semblable qui opère "*in the practice of passionate reading and writing: an inhabitation, however hypothetical, of the voice and sensibility of the other*³⁰" Ainsi, dans l'amour comme dans la littérature – qu'il s'agisse de lecture ou d'écriture –, le geste peut aussi bien être cannibale que mélancolique. Poussée par un désir d'absorption et retenue par une sensation de vide, l'écriture vise à prendre la place de l'autre autant que l'amour cherche à prendre l'autre en soi. Dans sa manière d'avancer en ne laissant rien derrière (écrire chacun des

²⁶ Nelly Arcan, *Folle*, p. 8

²⁷ Peggy Phelan, *op. cit.*, p. 85

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

souvenirs en dépouillant l'histoire de ce qui fait sa matière, son feu, son seul moyen de subsistance), la narratrice de *Written on the Body* a d'ailleurs recours à une métaphore du voyage. Dans un paragraphe isolé, qui rappelle une forme d'aparté, elle dit : "*Louise, in this single bed, between these garish sheets, I will find a map as likely as a treasure hunt. I will explore you and mine you and you will redraw me according to your will*³¹." En quoi ce *will* – cette parole et ce lieu de l'autre –, est-il pris en compte par l'écriture?

Babel de l'amour

Revenant à la mémoire de la littérature et au lien qu'elle entretient avec le souvenir de l'amour, cette continuité rappelle que le genre de la tragédie, plus que n'importe quel autre genre littéraire, en est un de reprise et de répétition. Comme le fait remarquer Samoyault, les genres qui reposent sur un patrimoine collectif « développent un récit ou exposent une leçon qui ne change pas » : « Et de la même manière qu'un nouvel amour fait naître le souvenir de l'ancien, la littérature nouvelle fait naître le souvenir de la littérature.³² »

Par le crochet qu'elle opère vers l'amour, la pensée de Tiphaine Samoyault sur la mémoire de la littérature rejoint la pratique, chez Catherine Mavrikakis, d'une écriture cannibale et mélancolique. Tant pour l'amour que pour la littérature, Samoyault note que « L'origine est là, dans la nécessité absolue de préciser une origine.³³ » En ce sens, les réponses à la question « qu'est-ce que l'amour ? » font rarement entendre autre chose qu'un retour à la source ; un lieu, un instant, une image, un être voire un sentiment né de leur confusion ou de leur souvenir. Si pour certaines, comme bell hooks, l'origine de l'amour réside dans la définition qu'en fait, au présent, le langage, le point commun à chacune des œuvres à l'étude est le moment tragique de sa chute ; ce moment au commencement, ou à la fin, quand l'amour donne l'impression que le temps se fragmente. Qu'il devient quelque chose comme une trame où s'imbriquent des moments passés et des incompréhensions du présent, faisant de l'amour un tissu disparate, troué,

³¹ Winterson, *op. cit.*, p. 20

³² Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité*, *op. cit.*, p. 55

³³ *Ibid.*

mais prompt à être noué encore, à multiplier les usages pour que survivent les narratrices. Pour qu'elles se mettent enfin à écrire.

Dans la peur du disparate, et de l'urgence que fait naître l'amour (en apparaissant là où on ne s'y attend pas toujours, et en disparaissant de la même façon), celle qui prend le pari de l'écriture n'est pas la même qui, jadis, tissait des fils. Il y a une façon d'écrire en partant à la recherche de l'amour, en suivant ses traces, et il y a l'acte d'écrire dans le sens contraire à l'amour ; en faisant du présent à la fois une paroi et un filet. Ainsi, peu importe la direction, le temps de l'écriture dans le corpus qui m'intéresse n'est pas celui de l'attente, ni de la substitution des corps absents. Il demeure, dans sa relation au temps de la lecture, une sorte de Babel de l'amour : c'est-à-dire qu'il est celui qui demeure dans un rapport de recherche, de proximité qui est avant tout une approximation et donc, une quête de la juste mesure dans ce qui est d'emblée de l'ordre de la démesure, du trop grand, du trop-plein.

Dans la mémoire qui précède, construit et invente l'écriture, le passé est « toujours changeant, présent et survivant et il peut y avoir simultanément de ce qui n'est pas contemporain³⁴. » Et ce décalage, il appartient à la lectrice d'en prendre la mesure et le pouls. De faire avec ce qui manque, de la même façon qu'avec ce qui l'excède. Reprenant à Montaigne ses trois catégories de lecteurs (ludique, herméneute, uchronique), Tiphaine Samoyault conclut son chapitre sur « La passoire du lecteur » en spécifiant que les différentes qualités d'un lecteur peuvent néanmoins coexister chez un même être ; montrant « à quel point la réception de l'intertextualité est soumise à des régimes complexes d'appréciation et de dévoilement, au sein desquels l'oubli joue un rôle important³⁵. » Or, si la figure de la lectrice uchronique est celle qui me paraît la plus signifiante pour penser l'amour – puisqu'il s'agit toujours pour elle de « penser l'œuvre comme nouveauté, en réactualisant systématiquement sa mémoire à partir de ses lectures actuelles, sans craindre l'anachronisme³⁶ » –, elle montre comment l'amour et la littérature, en tant qu'expériences mémorielles, s'imbriquent. « De cette manière, chaque expérience réceptive la renouvelle, en fait chaque fois un événement », écrit Samoyault, « C'est ainsi que l'intertextualité

³⁴ *Ibid.*, p. 72

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 71

ne date pas ; elle ne dispose pas le passé de la littérature selon l'ordre successif d'une histoire mais bien d'une mémoire³⁷. » En faire un événement. Comment ne pas entendre dans cette fabrique du temps, dans le dialogue de l'écriture avec la lecture, la ritournelle sur laquelle se fonde le classique qu'est devenu, autant pour la littérature que le cinéma, l'œuvre *Hiroshima mon amour* de Marguerite Duras? :

Comment me serais-je doutée que cette ville était faite à la taille de l'amour ? Comment me serais-je doutée que tu étais fait à la taille de mon corps même ? Tu me plais. Quel événement. Tu me plais. Quelle lenteur tout à coup [...] Tu me tues. Tu me fais du bien³⁸.

De l'écriture et de la lecture comme vecteurs d'une mémoire amoureuse des lieux, et vécue sous le mode d'une rencontre improbable, Tiphaine Samoyault cite Judith Schlanger qui, dans *La Mémoire des œuvres*, soutient que :

La mémoire culturelle fait coexister des éléments qui sont divers à beaucoup d'égards, et divers aussi par leur âge. Ils sont présents ensemble, puisqu'ils coexistent dans l'actualité de la mémoire, mais ils ne proviennent pas tous du même passé³⁹.

Et si la mémoire ne se pense pas sans le risque de ses oublis, le recours au tragique par chacune des auteures du corpus à l'étude apparaît comme une stratégie de sauvegarde, et de protection contre l'oubli. Le fait d'en revenir à ce qui, par essence, ne fait que se répéter, témoigne de ce que l'amour cherche à sauver de la disparition. Tiphaine Samoyault insiste sur la relation de dépendance intrinsèque à la littérature, et qui lui assure sa survie : « la mémoire de la littérature dépend étroitement de la mémoire du lecteur, et de la mémoire de ces lecteurs que sont aussi les écrivains, avec ses trous, son ordre, ses choix ». Elle précise que :

L'intertextualité apparaît dès lors comme le jeu complexe et réciproque des deux activités complémentaires qui constituent l'espace littéraire, l'écriture et la lecture, par lesquelles l'une et l'autre ne cessent de se souvenir de l'autre⁴⁰.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Pléiade, tome 2, p. 22

³⁹ J. Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, Nathan, 1992, p. 114 citée par T. Samoyault, *Ibid.*, p. 72

⁴⁰ *Ibid.*, p. 72

Iphigénie & Ériphile

Iphigénie mourra, les vents se lèveront... Contrairement à son omniprésence chez les poètes du canon, Iphigénie est rarement convoquée par les féministes. Son souvenir en est un qui heurte, fait mal, puisqu'il réitère non seulement la docilité des filles, mais il force un double consentement vis-à-vis de leur propre mort. D'abord celui du père qui se laisse convaincre du bien-fondé de l'assassinat, et celui de la fille dont le respect, nous dit le mythe, est sans limite. Voix de l'obéissance, Iphigénie est aussi la démonstration du temps mortifère de la tragédie. Notamment par sa manière de répéter qu'il est attendu, noble et naturel, pour les filles, de s'offrir en pâture au nom du père. Fille de la vengeresse Clytemnestre, sacrifiée par Agamemnon, son père, c'est aux impératifs de la filiation et de la conquête qu'obéit Iphigénie. Promise par les dieux comme un gage de clémence entre deux forces opposées, son immolation est avant tout un acte de résignation pour que le monde des hommes suive son cours. Là où, pour une question d'équilibre, les mythes démultiplient les façons de tuer les femmes⁴¹, je pense à Racine qui substitue au sacrifice d'Iphigénie non pas celui d'une biche, mais le suicide d'Ériphile : la fille inconnue. Le meurtre de la première, pure et vertueuse, fille du « roi des rois », remplacé par le suicide d'une autre... comme si du fait de son anonymat, ou du secret de ses origines, la fille existait un peu moins.

Enlevée à Lesbos par Achille, Ériphile est « l'Iphigénie criminelle »; sa faute étant d'ignorer qui elle est et donc, de ne pas pouvoir prédire ce qui l'attend. *Un oracle effrayant m'attache à mon erreur, Et quand je veux chercher le sang qui m'a fait naître, Me dit que sans périr je ne me puis connaître.* Ériphile, « fille illégitime d'Hélène et de Thésée [...] personnage bâtard, qui pervertit la légende, et la grammaire⁴² », revient chez Racine, alors qu'elle a été oubliée par Eschyle dans *Agamemnon*, Sophocle dans *Électre* et même par Lucrèce et Horace. « Il n'y a rien de plus célèbre dans les poètes que le sacrifice d'Iphigénie », écrit Racine, en ouverture de sa préface, « Je puis donc dire que j'ai été très heureux de trouver dans les Anciens cette autre Iphigénie, que j'ai pu me représenter telle qu'il m'a plu ». Une fille dont le nom porte le sceau du sang, et qui dilue, en

⁴¹ Nicole Loraux, *Façons tragiques de tuer les femmes*, Paris, Hachette, 1985

⁴² Françoise Jaouën, « Iphigénie : poétique et politique du sacrifice », *Littérature*, vol. 103, no. 3, 1996, p. 3-19

quelque sorte, l'histoire de la soumission au père. Au lieu du compromis, du meurtre et du sacrifice, Racine fait surgir deux choses qui peuvent être interprétées, à l'heure actuelle, comme suit : d'abord la conviction que la tradition et l'ordre « naturel » du monde puissent être subvertis, et puis que le désir d'agir par amour puisse être pensé au-delà de sa logique sacrificielle. C'est-à-dire que l'amour, dans ses élans de fuite et d'abandon, puisse être une voie vers la connaissance d'une *autre* fille.

Une fille qui est d'ailleurs « de trop » aux dires des critiques, et qui devient, dès la première représentation de la pièce de Racine, en 1674, leur bouc émissaire. Alors que Créon disait d'Antigone qu'elle parlait trop, Ériphile est vue comme une entrave à l'imaginaire prétendument pur de Racine. Bien qu'il admette avoir fait d'elle « une autre Iphigénie », une fille qu'il a pu représenter telle qu'il lui a plu, il justifie ses libertés par celle qu'il voit chez Euripide :

Pour ce qui regarde les passions, je me suis attaché à le suivre plus exactement. J'avoue que je lui dois un bon nombre des endroits qui ont été les plus approuvés dans ma tragédie. Et je l'avoue d'autant plus volontiers que ces approbations m'ont confirmé dans l'estime et dans la vénération que j'ai toujours eues pour les ouvrages qui nous restent de l'Antiquité⁴³.

Par l'aveu de sa reconnaissance, et de son admiration pour Euripide, Racine revendique l'« extrêmement tragique » qui ne consiste pas en une essence, mais en un véritable savoir-faire : celui de savoir « merveilleusement exciter la compassion et la terreur⁴⁴ ». Jouissant d'une réputation, et possédant surtout, selon l'expression de Viala, « l'intuition de ce qui plaira⁴⁵ », Racine répond aux mauvaises langues en les renvoyant à leur propre ignorance. En effet, à ceux qui lui reprochent la présence impure d'Ériphile, il dit avoir « trop d'obligation à Euripide pour ne pas prendre quelque soin de sa mémoire », et les accuse de ne pas avoir bien lu ce qu'ils condamnent.

Considérant la portée de cette querelle, à l'heure actuelle, sur la redéfinition perpétuelle de la littérature à travers le temps, Françoise Jaouën résume ainsi le point de vue de Racine : « Les

⁴³ Racine, *Iphigénie*, « Préface », p. 23

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Alain Viala, *Racine. La stratégie du caméléon*, Paris, P. Seghers, 1990, p. 155

Modernes, tout simplement, ne savent pas lire⁴⁶. » Trois siècles plus tard, Barthes et Lucien Goldmann continueront d'ailleurs à imputer à Ériphile « la faiblesse esthétique de la pièce⁴⁷ ». Donc oui, une *autre* fille mourra, et les vents se lèveront. Mais dans les échos laissés par la mort, la guerre aura peut-être un autre but que la conquête. Par la substitution de la mort d'Iphigénie par celle d'Ériphile – dans ce commerce ingrat entre celle qui meurt au nom du père et celle qui meurt pour apprendre le nom du sien – y aurait-il une raison de penser, par le biais de la littérature et des libertés qu'y puisent les contemporaines, une alliée pour Antigone? Antigone qui devance à la fois l'autorité et la mort. Antigone qui n'attend pas que son sort se décide pour elle. Antigone dont le nom dit qu'elle n'a rien à faire de la filiation sinon de s'en sortir le plus intacte possible. Antigone qui dit tout, qui exige l'impossible, jusqu'à vouloir posséder la mort. Une mort par pendaison qui fait croire à l'idée qu'elle a su tirer le dernier fil de la vie ; qu'elle a eu, contre elle, le dernier mot.

Même morte, Antigone reste debout. Son corps est tendu vers le ciel dans un état qui, au-delà du nœud, évoque la suspension et la fuite. Parce qu'en refusant d'attendre, en refusant de s'en remettre à une autre loi que la sienne, Antigone s'est bel et bien sauvée de la mort. Comme l'écrit Loraux à propos de ce double mouvement de la pendaison – « vers le haut, vers le bas, comme si le haut avait sa profondeur, comme si l'on ne gagnait le bas – le sol, mais aussi les profondeurs souterraines – qu'en s'élevant » : « Pour les femmes, la mort est une sortie.⁴⁸ » « “Elle est partie”, dit-on d'une femme qui meurt ou qui s'est tuée⁴⁹. » Dans l'imaginaire de la tragédie, la mort est une façon de garder les femmes « pleinement femmes⁵⁰ ». Si l'expression de leur peine et de leur amour fait peur, qu'elle dérange, la tragédie leur refuse le spectacle de la mort : « Étonnant jeu du visible et du caché », écrit Loraux, « en vertu duquel on ne voit pas la mort d'une femme mais seulement une femme morte⁵¹. » Ce que prend pour acquis la tragédie,

⁴⁶ F. Jaouën, *op. cit.*

⁴⁷ Lucien Goldmann, *Le dieu caché*, Gallimard, 1959, p. 406 cité par F. Jaouën, *Ibid.*, p. 4

⁴⁸ Loraux, *op. cit.*, p. 45-46

⁴⁹ *Ibid.*, p. 46

⁵⁰ *Ibid.*, p. 48

⁵¹ *Ibid.*, p. 49

c'est que la femme meurt comme pour payer une dette à l'amour : « s'étonnera-t-on pas trop que beaucoup de ces morts solitaires soient pensées comme autant de façons de mourir avec l'homme⁵². »

Mourir avec l'homme, à cause de lui, souvent après avoir vécu toute une vie sans lui... Sous la plume des écrivaines contemporaines, ce *mourir avec* se transforme. Il devient un *écrire avec* : écrire avec amour, écrire avec l'amour. Et ce, moins pour se précipiter comme Évadné dans le même bûcher que Capanée, que pour se déjouer de la mort le plus longtemps possible. Retenir la fin comme les amants rêvent, de tout temps, de retenir l'amour.

« On n'évitera pas plus longtemps une conclusion que ces analyses imposent », écrit Loraux, « dans la gorge des femmes, la mort est comme tapie, cachée dans la beauté même que d'ailleurs les textes n'évoquent jamais avec plus de liberté qu'à l'instant précis où, menacée, la vie en elles vacille⁵³. » Ainsi, comment penser la substitution du nœud autour du cou à celui que tentent de défaire les mots dans l'amour ? Comment penser le rapprochement entre l'écriture et la lecture amoureuse de la *mêtis*, « cette très grecque intelligence rusée » ? Comment voir, dans ce que Loraux appelle la « *mêtis* lieuse » non seulement une particularité de l'héroïne tragique, mais une manière de faire, d'écrire, de lire et de lier pour aller au bout de l'amour ? « À cette *mêtis* lieuse, à l'œuvre dans les mots et dans les actions des femmes et qui tisse les filets de mort ou serre les nœuds d'innombrables lacets », écrit Loraux, « la tragédie oppose tout ce qui coupe et déchire, en un mot ce qui verse le sang⁵⁴. »

Ainsi, par-delà la corde et le glaive, il y a dans les œuvres du corpus à l'étude, et plus particulièrement chez Mavrikakis, un véritable travail d'enlacement par les mots. Une écriture qui séduit autant qu'elle rebute par son rythme effréné, ses images trop vives et une grandiloquence parfois surannée qui ramène l'amour à un imaginaire de promesses et de délivrance. Un univers de mots et d'images d'où parle la narratrice de *Fleurs de crachat* quand elle se dit « malade d'amour, dans la fièvre des temps. » (FC, 196)

⁵² *Ibid.*, p. 53

⁵³ *Ibid.*, p. 87

⁵⁴ *Ibid.*, p. 35

Un amour liquide

Je l'ai dit : dans *Fleurs de crachat*, Flore Forget mêle tout : « Je gâche tout. C'est comme ça. Moi, Flore Forget [...] je dois bien l'avouer, je pourris tout. » (F, 11) Dans un flot qui ne s'interrompt jamais, la narratrice s'adresse au psy, à la mère, au frère, à la fille et à l'amant comme si c'était chaque fois à la mort qu'elle parlait. Le soliloque prend ainsi la forme d'une lettre à plusieurs têtes où les réponses ne se font pas attendre. Un tel effet de confrontation causé par l'excès de paroles venues de toutes parts et le parti pris qu'« [il] n'y a que l'exagération qui parvienne à dire quelque chose » (F, 65) est ce qui distingue la présence de Mavrikakis dans le corpus à l'étude.

En fait, si *Fleurs de crachat* est le récit d'une douleur individuelle qui fait écho aux ravages de la grande Histoire – comme l'est celui des *Cascadeurs de l'amour n'ont pas droit au doublage* –, c'est la certitude d'avoir aimé qui donne leur élan aux narratrices. Une certitude qui ne les dote néanmoins d'aucun filet. « J'ai aimé », écrit Mavrikakis, « Voilà. Cela suffisait... [...] Bien, je me suis plantée, mais alors royalement. Majestueusement. Somptueusement. Je suis une reine dans la chute. » (F, 66)

Dans la continuité du mouvement qu'ils perpétuent, ce sont les remous que cause et subit la voix narrative en calquant ceux des chutes, des vagues et des larmes, qui m'amènent à penser à ce que Luce Irigaray appelle « le rythme organique de l'amour » : un rythme « qui prend et donne le temps⁵⁵. » Là où chez Racine, « il n'est question que de feu et de sang, au propre comme au figuré⁵⁶ », apparaît dans les œuvres qui m'intéressent une force liquide. C'est-à-dire une sorte de fluidité et d'habileté dans l'écriture qui envahit d'une part, la lectrice, mais qui offre, de l'autre, un courant et un espace où peut s'étendre, en divaguant et en causant encore plus de remous, la langue amoureuse. Que ce soit Angot qui écrive qu'elle s'inonde, qu'elle « inonde l'autre » (Us, 59) ou Samoyault qui écrive qu'« il faut vouloir arrêter ce qui vous fait mourir [...] Le meilleur de l'amour, ce qui vous fait du mal et écrit sur vos corps les redites infinies des départs » (CA, 84), ce qui se dit de l'amour – et la manière dont ces choses sont constamment redites, est inséparable d'une lutte contre l'absence. « Notre désir de consolation est impossible à

⁵⁵ Luce Irigaray, *Éthique de la différence sexuelle*, « L'amour de l'autre », p. 134

⁵⁶ F. Jaouën, *op. cit.*

rassasier⁵⁷ », dit le personnage de Marie dans *Les Indulgences*. À l'image du sida qui « nous tombe dessus. Comme une pluie de malheurs qui n'en finit pas⁵⁸ », la tragédie (au sens du grand drame de l'amour) est celle d'une mort à petit feu, inséparable des gestes amoureux. Ainsi que l'écrit Samoyault, dans le vif du chagrin, « commencer à nager, oui, mais ensuite il faudrait revenir, lutter contre le pouvoir absorbant des vagues, leur force d'éloignement⁵⁹. » Écrire l'amour, avec lui, contre lui, à partir de lui – en offrir la lecture, apparaît comme autant de stratégies pour garder vivante la pensée même de l'amour.

*

Dans sa préface aux *Lettres d'amour* d'Ovide, Jean-Pierre Néraudau mentionne que parmi les motifs récurrents des héroïdes se trouvent les taches que laissent les larmes sur le papier à lettre. Comme première occurrence, Néraudau cite la lettre de Briséis à Achille, quand elle écrit que « les larmes ont tout le poids de la parole⁶⁰ ». Que les larmes aient leur propre langage, le cinéma l'a montré mieux que n'importe quelle autre forme d'art ; par un zoom sur les yeux, un effet de ralenti sur les paupières qui clignent, en coupant le son pour ne montrer que leur lent écoulement sur la joue. Le secret de la tristesse est vite dévoilé, et évacué par l'écran. Mais au théâtre comme en littérature, ce sont les mots qui prennent la place des larmes.

Considérant que, « [d]ans le geste de s'arracher les cheveux, il y a toute la tristesse du monde⁶¹ », force est de redire avec Roland Barthes que « [d]ans la tragédie, on ne meurt jamais, parce qu'on parle toujours⁶² ». Cela dit, si les mots butent contre une certaine limite, que les larmes n'expriment pas toujours la tristesse et qu'il y a, parfois, dans les gestes de l'amour, quelque chose de sinistre – « trop de choses empruntées à la mort, trop de fureur, trop

⁵⁷ Tiphaine Samoyault, *Les Indulgences*, p. 57

⁵⁸ Catherine Mavrikakis, *Diamanda Galas*, p. 9

⁵⁹ Tiphaine Samoyault, *Les indulgences*, p. 67

⁶⁰ Ovide, *Lettre d'amour*, *op. cit.*, p. 55

⁶¹ G. Didi-Huberman, *Quelle émotion ? Quelle émotion !*, p. 55

⁶² Barthes, *Sur Racine*, p. 15

d'agonie⁶³ » –, il y a dans le fait de parler d'amour, et d'écrire à partir de lui, la possibilité de revenir à son origine, d'en rejouer autant de fois le début. Espérer en clore la boucle, non pas pour en finir, mais plutôt pour comprendre comment quelque chose qui commence en vient à ne plus être un début ; seulement un souvenir. « Bien souvent, le début de l'amour se nourrit de sa propre genèse », écrit Tiphaine Samoyault dans *Les Indulgences*, à travers le personnage de Suzanne, une amie de la narratrice, « Un amour sans commencement, comme un roman sans commencement, évacue maladroitement toute une dimension de son histoire possible⁶⁴. » Ce à quoi la narratrice répond que « dans ces cas-là, elle inventait pour après des petites scènes qui, bien qu'elles ne fussent marquées au départ d'aucune signification précise, lui permettaient de se raccrocher à des fondations précaires⁶⁵ ». *Inventer... Pour après...* comme si l'amour avait besoin de fiction, et que son commencement n'était en fait que la promesse irrémédiable de sa fin. « D'où nous vient l'amour des commencements sinon du commencement de l'amour ? », demande Pontalis, « De celui qui sera sans suite et peut-être par là sans fin⁶⁶. »

Quand Néraudeau observe que l'écriture devient, pour les héroïnes tragiques, « leur dernière chance de survie, l'ultime recours contre le sort où leur passion les a plongées⁶⁷ », il attire l'attention sur la transformation que subissent les larmes dans les lettres plus tardives, et plus poignantes encore, de Sappho et de Didon. « J'écris, et mes yeux sont noyés dans d'abondantes larmes », écrit Sappho à Phaon, « vois combien il y a de taches à cet endroit de ma lettre⁶⁸. » Puis, « Je t'écris, et l'épée troyenne est près de mon sein », écrit Didon à Énée, « des larmes coulent de mes joues sur cette épée nue, qui bientôt, au lieu des larmes, sera trempée de sang⁶⁹. » Alors que Néraudeau insiste sur l'idée que, chez Ovide, « [l]es larmes sont l'expression extrême d'une

⁶³ J. Green, *L'autre sommeil*, Genève-Paris, La Palatine, 1950, p. 58

⁶⁴ Samoyault, *Les indulgences*, p. 30

⁶⁵ *Ibid.*, p. 30-31

⁶⁶ Pontalis, *L'amour des commencements*, p. 66

⁶⁷ *Lettres d'amour*, « Préface », p. 32 (*)

⁶⁸ Ovide, *op.cit.*, p. 146

⁶⁹ *Ibid.*, p. 92-93

attente⁷⁰ », elles témoignent d'autant plus dans le corpus à l'étude d'une sortie de soi et d'un moyen de rejoindre, de toucher l'autre. Un épanchement qui, faute de pouvoir être retenu par un corps souvent blessé, « malade d'amour » comme l'écrit Catherine Mavrikakis, fait écho à une grandeur familière à celle du sentiment amoureux ; celle-là même du vide qui s'accroît dans la solitude d'aimer, ou de ne plus l'être.

Tel qu'écrit Pontalis dans *L'amour des commencements*, à propos de la douleur et de son cri, du plaisir et de ses larmes « qui ne laissent aucune trace » : « Ce qui entraîne hors de soi n'y rentrera jamais plus tard mais se consomme aussitôt. Il faut à l'instant un lieu pour qu'il ne s'efface pas tout à fait.⁷¹ » Et si le lieu de l'amour était bel et bien celui de la littérature, avec ce que la littérature conserve, et répète, tout en cherchant à laisser une marque ? En quoi le rôle de l'écrivaine différerait-il de celui de la lectrice ? Quel rôle jouerait l'amour entre les deux ?

Sans réduire la littérature à un tombeau où s'entasserait le présent des autres, et où l'amour serait toujours une histoire passée-jamais-à-venir, il est important de noter que le lieu clos ne connote pas nécessairement l'idée d'un enfermement. Que la « bulle » qui se forme autour de celle qui écrit, de celle qui lit – de celles qui s'aiment, permette de penser à ce qui prend vie au cœur de la solitude : ce dialogue a priori inaudible de l'amour avec lequel les êtres cherchent à fabriquer du sens. Comme le décrit Linda Lê à propos du geste et de la mort d'Antigone : « Elle crée un espace clos qui se révèle une ouverture. » Sa lutte consistant moins en l'expression d'une piété que d'« une lutte pour le mot qui ne serait pas miroir de soi et miroir du passé, mais fenêtre ouverte sur le monde⁷². » Malgré sa mort qui ressemble à un sacrifice, ce n'est pas à l'appel de la piété que répond l'amour d'Antigone. En défendant l'intériorité – le droit d'agir au nom de cette loi interne que fait naître l'amour en ne suivant aucune autre règle que la sienne (et que même l'amour ne saisit pas), Antigone a la vocation de la mémoire : « Dépositaire du secret, Antigone est tout entière mémoire vivante. Son silence est un cri. Son emploi de la métaphore appartient à une grammaire de la protestation contre l'oubli⁷³. »

⁷⁰ *Ibid.*, p. 33

⁷¹ *Ibid.*, p. 163

⁷² Linda Lê, *Le complexe de Caliban*, p. 161-162

⁷³ *Ibid.*, p. 153

Dans ce lien mouvant entre l'amour et la mémoire, la littérature qu'incarne Antigone a le pouvoir de nous plonger dans ce que Linda Lê appelle « une sorte de terreur amoureuse⁷⁴ ». À condition que la terreur ne soit pas comprise comme une peur ou une angoisse quelconque. Plutôt comme un état où les sens sont à vif, tournés vers l'amour. À celui qui l'abandonne et dont la beauté est « pleine d'embûches pour [s]es yeux », Sappho écrit, sous la plume d'Ovide : « ma taille est petite, mais j'ai un nom qui peut remplir toute la terre : je porte en moi-même ce qui doit en étendre la renommée.⁷⁵ » Cette propension qui consiste à dire « de quel bois elles se chauffent », et à bâtir le monde à l'échelle de leur propre démesure et de leur nom propre, est ce qui relie les héroïnes tragiques et les narratrices de Mavrikakis. Narratrices qui, au-delà des menaces, et d'un certain terrorisme, profèrent autant de serments qu'elles anticipent les trahisons.

À l'image des lectrices avides de mots, d'images et de cette « vérité » dont Christine Angot dit qu'elle est toujours dans les phrases⁷⁶, les narratrices chez Catherine Mavrikakis montrent l'effet que peut avoir l'apprentissage de l'amour à travers la littérature. Le geste irrémédiable de l'écriture pour celles dont on dit qu'elles aiment trop, et qui cherchent par tous les moyens à en conjurer la malédiction. « Ta malédiction, Hervé, je la prends sur moi », affirme la narratrice de *Deuils cannibales et mélancoliques*, « Je la transforme en pleurs, je la transforme en larmes que tu n'as jamais cessé de verser pour moi » (*DCM*, 22).

⁷⁴ *Ibid.*, p. 36

⁷⁵ Ovide, *op. cit.*, p. 143

⁷⁶ Christine Angot, *La peur du lendemain*, p. 112

CHAPITRE VII

AUX NOMS DE L'AMOUR

Le voyage n'est souvent qu'une fuite alors que la lecture est un voyage en soi.
—Nathalie de Saint Phalle, *Hôtels littéraires*

De Caliban le « sauvage », célèbre figure de l'étranger « monstrueux » à qui Shakespeare accorde les plus puissants vers de *La Tempête*, jusqu'au « complexe de Caliban » qu'invente Linda Lê pour décrire une certaine manière de lire et d'écrire « comme on entreprend un voyage à travers des contrées inexistantes et sauvages – pour revivre sa vie passée et trouver son avenir¹ », force est de se rappeler cette « sorte de langue étrangère » que décrit Marcel Proust. Une langue où les mots cachent des contre-sens et qui constituerait, selon lui, le propre des plus beaux livres. « Les livres qui nous importent », écrit ainsi Linda Lê, « il nous incombe de les déchiffrer à chaque lecture² ». Ne se contentant ni de la beauté des mots ni de l'attrait des images, Lê ajoute : « [i]l en est de certains livres comme des continents imaginaires. Nous n'en jouissons pas pour les merveilles qu'ils nous promettent, mais de la question qu'ils nous posent³ ».

C'est sur l'étrange pouvoir qu'exerce l'amour sur les amoureuses de l'amour (en les faisant carburer aux rêves et aux désirs d'absolus alors qu'il ne fournit ni réponse ni répit) que je souhaite désormais me pencher. Dans ce dernier chapitre, je m'intéresserai à ce qui « se cache » derrière l'amour, et qui incite les narratrices à écrire, à lire, et ce, au point de faire de l'amour non pas une question de littérature, mais un véritable devoir vis-à-vis de l'héritage maudit qui conduit leur amour de la littérature.

Qu'il s'agisse ainsi de s'adresser à l'autre pour saisir l'écho de leur propre voix, ou d'espérer une réponse comme une confirmation de ce qui, en elles, aurait le sens, la force, ou la folle

¹ Linda Lê, *Le complexe de Caliban*, p. 60

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 61

cohérence d'une histoire d'amour, les narratrices font entendre le grand « oui » qui réside au cœur même du mot d'amour. Ce « oui » que signe le monologue⁴ final du personnage de Molly Bloom dans l'*Ulysse* de Joyce et dont Camille Laurens dit qu'il est « sexuel parce qu'il n'est jamais seul » :

Oui appelle une réponse, c'est un mot qui tremble un peu, qui dit la naissance et non la connaissance. *Oui* n'assure de rien, *oui* ne sait rien. *Oui* n'affirme pas, il doute et il espère [...] C'est un mot qui va vers l'autre, qui crée des liens [...] tous les écrivains aiment *oui*, ce n'est pas possible autrement; *oui* coordonne, il joint les mots entre eux pour donner le silence à entendre, pour montrer que dans l'écriture le silence joint et ne sépare pas, que dans l'acte d'écrire le silence lie et dans *oui* se lit⁵.

Revenant à « l'une des beautés de Marguerite Duras, chez qui ce mot donne la parole au silence intérieur tout en approchant le lecteur au plus près », Laurens remarque que la grande ruse de Duras est d'écrire *oui* « pour que nous l'écrivions aussi » : « c'est un geste vers nous, un geste généreux et angoissé, la trace même du désir. *Oui* est solitaire et solidaire comme un corps dans l'amour⁶. » Ce dont témoigne cet exemple est de l'impossibilité pour Laurens de parler du *oui* de l'amour sans parler de celui qu'elle-même prononce en regard des œuvres, et des êtres qu'elle aime. « C'est un mot sans fin ni fond, un mot vertigineux », écrit-elle, mais « [q]uelque chose souffre dans *oui*, quelque chose manque. » Comme un miroir à ce qu'écrit Violette Leduc à savoir : « J'aime ce qui est beau, intelligent, célèbre, extraordinaire. Je ne sais plus si c'est facile ou difficile à aimer tant de trésors en même temps. Dis, n'est-ce pas une composition de ma vanité⁷? », je me demande si parler d'amour pour les narratrices n'est pas aussi une manière de parler de ce qui leur manque de l'amour. De ce qu'elles aiment ou continuent d'aimer en lui, malgré les failles, malgré l'absence.

⁴ « [...] et alors je lui ai demandé avec les yeux de demander encore oui et alors il m'a demandé si je voulais oui dire ma fleur de montagne et d'abord je lui ai mis mes bras autour de lui oui et je l'ai attiré sur moi pour qu'il sente mes seins tout parfumés oui et son cœur battait comme fou et oui j'ai dit oui je veux bien Oui. » dans J. Joyce, *Ulysse*, dernière page

⁵ Camille Laurens, *Quelques-uns*, p. 32-33

⁶ *Ibid.*, p. 34

⁷ Violette Leduc, *Trésors à prendre*, p. 80

Les origines à l'envers

Fille née de l'inceste, étrangère aux lois, se faisant traiter de folle par le roi, Antigone est celle qui dit oui, et non, par un seul et même geste de la main. Antigone est une bâtarde, née de l'amour maudit d'un fils et de sa mère. Sa présence dérange l'ordre du monde, et les questions qu'elle pose restent sans réponse. Ses cheveux noirs et son zèle l'opposent à l'obéissance toute blanche de sa sœur Ismène qui est décrite, d'un texte à l'autre, par sa beauté pure et sa blondeur ; Ismène qui disparaît d'ailleurs de la dynastie des Labdacides sans jamais que sa mort ne soit confirmée, ni reliée à un quelconque destin (qu'il soit d'amour, de courage, d'abandon, de justice ou de mort). Contrairement à la fille exemplaire qu'est Ismène (celle qui « supplie les morts de [lui] être indulgents », qui « cède à la force » et qui « enten[d] obéir aux pouvoirs établis⁸ »), Antigone renverse tout et ne supplie personne.

Comme *L'Euguélonne* de Louky Bersianik qui fait son entrée sur la planète Terre (et en littérature) telle une extraterrestre : « Elle arrivait d'*ailleurs*, par le *haut* [...] Elle arrivait du fin fond de l'espace⁹ », c'est une figure qui se réclame du sexe féminin et qui parle de l'amour des femmes. Étrangère qui, par son arrivée soudaine, impromptue, marque une scission dans l'ordre du temps, elle est celle qui, comme Antigone, implante dans le présent, une vision de l'avenir. Mais contrairement à Antigone, l'Euguélonne de Bersianik affronte l'avenir en s'y projetant toute entière.

L'Euguélonne naît d'une riche expérience de la littérature. Si ses origines ne sont pas incestueuses, elles l'inscrivent néanmoins dans les livres, auprès des femmes qui s'y trouvent ou qui les écrivent. En effet, si elle arrive de loin, c'est pour témoigner des larmes de Sylvanie Penn, ce personnage de l'univers de Bersianik qui, à force de se retenir de pleurer, devient une glande lacrymale : « Si vous crevez la poche des eaux originelles », écrit Louky Bersianik, « Sylvanie Penn se dégonflera et s'écoulera en petits ruisseaux sur le sol [...] Sylvanie Penn retournera aux nuages d'où elle est venue¹⁰. » Cet imaginaire cyclique des origines littéraires est repris par Catherine

⁸ Sophocle, *Antigone*, p. 10

⁹ Louky Bersianik, *L'Euguélonne*, p. 21-23

¹⁰ *Ibid.*, p. 25

Mavrikakis qui écrit, au sujet de l'œuvre de Bersianik, combien « le travail sur le genre de la langue, sur la représentation humiliée du féminin qui y était effectué [la] bouleversa » :

il y avait dans toute cette façon de bousculer le langage, de le forcer à faire exister de l'étranger, de l'étrangeté que le nom même de guerre de Louky Bersianik, dans sa dureté combattante, faisait entendre fièrement¹¹.

Il suffit d'autant plus de voir, dans *Ça va aller*, la narratrice Sappho-Didon Apostasias (que les autres appellent Antigone) qui déclare combien elle en a marre d'incarner la race maudite et de devoir faire avec un héritage qui ne lui convient pas pour comprendre la porte de sortie voire le tremplin qu'offrirait, malgré tout, la littérature :

Mais je n'ai aucune envie de devenir Antigone trucmuche. Antigone est une fille de la tradition juive. Elle est toute l'implacable histoire d'un monde. Moi, je suis le dernier rejeton d'une lignée d'immigrants ignares [...] Moi, je n'aime qu'Hubert Aquin [...] Je ne vénère que la mémoire d'Hubert le Magnifique. (CV, 15)

Hubert le Magnifique qui, chez Mavrikakis, fait évidemment écho à Gatsby le Magnifique, cet autre suicidé de la littérature et « grand amoureux » qui choisit le rêve américain et le fantasme de l'amour impossible plutôt que le projet plus concret de la famille et de la descendance. Hubert qui renvoie également, dans *Fleurs de crachat*, au patronyme de la mère de la narratrice, Violette, qui refuse catégoriquement de léguer son propre nom à ses enfants. Violette Hubert qui décide en fait d'attribuer, à Flore et Florent, le nom de pères différents : Forget et Létourneau. Deux noms qui portent en eux l'oubli et la fuite, et qui ne disent absolument rien de magnifique. « De Laflamme, nous serons les enfants naturels. D'Aquin, nous sommes les bâtards », lit-on encore dans *Ça va aller*, avant que la narratrice ne s'interroge sur la raison qu'auraient les pères de ne pas vouloir « passer » leurs noms :

Pourquoi l'absence d'un nom fondateur, d'un nom qui se passerait d'une génération à l'autre ? Ce n'est pas moi qui vais vous régler cette question. Pas moi, avec mon nom étranger, celui de ma mère, celui de mon grand-père incestueux, mon nom que personne n'arrive à prononcer. (CV, 137)

Cette même question du nom revient encore plus explicitement dans le dernier texte de Mavrikakis intitulé *Ce qui restera*. La narratrice raconte comment le père, refusant d'assister à la naissance de sa fille, arrive tout de même à temps à l'hôpital pour lui donner son nom : « Catherine, Catherine Mavrikakis, en écho au nom de sa mère morte à 36 ans, d'une longue

¹¹ C. Mavrikakis, « Il fait un temps merveilleux pour les pique-niques », *Louky Bersianik. L'œuvre souveraine*, Action Nationale, p. 110

maladie, en laissant trois enfants seuls, avec un père marin perdu quelque part dans les sept mers du sud » : « Pourquoi me veut-il tant de mal¹² ? » se demande la narratrice, donnant l'impression que la réponse importe peu puisque le mal ne serait que trop bien ancré. En fait, ce moment de l'attribution du nom de la fille par un père Carabosse est repris à maintes reprises dans l'ensemble de l'œuvre de Mavrikakis. Et chaque fois, la scène témoigne moins d'un destin ou d'une réelle injustice que d'un pied de nez à l'existence. « Certains me disent, même s'ils ont peut-être tort, que Mavrikakis, cela veut dire mauvais maure, mauvais noir », écrit Catherine Mavrikakis dans *Ventriloquies*, « Je suis la Noire. Catherine, la fille de mon père. La sombre et triste fille d'une Méditerranée que je n'ai jamais connue. » (V, 25)

Un même jeu de chaise musicale avec les origines apparaît de manière plus pernicieuse dans *Putain* de Nelly Arcan : la narratrice avouant d'emblée qu'elle a une sœur, morte avant sa naissance, à qui elle vole le nom, « son nom comme nom de putain ». À ce fantôme d'une sœur morte qui prend trop de place dans sa propre vie, la narratrice finira par donner une voix, un corps et une souffrance :

elle est le tiers-monde de mon père, ma sœur aînée qui a pris le relais de tout ce que je ne suis pas devenue, sa mort lui a tout permis, rendant possibles tous les avènements, oui, elle aurait pu être ceci ou cela, médecin ou cantatrice, la plus belle femme du village, elle aurait pu devenir tout ce qu'on veut car elle est morte si jeune [...] et si elle avait vécu je ne serais pas née, voilà ce qu'il m'a fallu conclure, que c'est sa mort qui m'a donné la vie [...] chaque fois qu'un client me nomme, c'est elle qu'il rappelle d'entre les mortes. (P, 12)

Chez Camille Laurens (qui travaille actuellement à l'élaboration d'un projet de thèse à l'Université Aix-Marseille intitulé *Théorie et pratique de la création romanesque : à propos d'un texte de Camille Laurens* et qu'elle signe de son vrai nom, Laurence Ruel...), le nom est non seulement ce par quoi l'identité de la narratrice se voile et se dévoile, mais il est ce qui s'entend, et qui la révèle à elle-même. Par exemple, dans *L'Amour, roman*, la narratrice écrit se souvenir du premier soir avec Jacques, l'homme qu'elle aime :

Jacques avait dit : je vous aime, plusieurs fois, je vous aime, Camille – ce prénom, c'est comme s'il l'avait trouvé pour moi, comme s'il m'avait nommée, enfin, de mon nom vrai, comme s'il me donnait, lui, ce nom que je m'étais donné, il fallait bien que quelqu'un m'en baptise, et c'était lui¹³.

¹² Catherine Mavrikakis, *Ce qui restera*, p. 14

¹³ Camille Laurens, *L'Amour, roman*, p. 188

Si le nom est à la fois le rideau qui se lève sur l'amour et qui agit comme un mot de passe sur l'identité amoureuse, c'est la réinvention du nom (et donc des mots, et de la langue) qui détient le véritable secret. La narratrice écrit en ce sens qu'à la naissance de sa fille, elle ne pensait qu'à s'enfuir : « je rassemblais des livres et deux ou trois vêtements, tirais le maximum d'argent à un guichet automatique, achetais un billet pour l'Écosse, où je m'enfuyais sous un nom inventé, m'enfouissais¹⁴. » Expliquant que si l'Écosse s'imposait à elle, sans qu'elle ne sache pourquoi, elle « reconnaissai[t] » néanmoins :

ces vastes landes fleuries de mauve qu'on appelle les *moors*, solitaires mais pas désolées [...] ça se passait là, j'arrivais là et j'y restais, personne ne savait rien. J'y parlais à demi une langue étrangère, moitié obscure moitié claire, j'y étais à la fois entendue et incomprise¹⁵.

Peu importe qu'elles soient réelles ou inventées, les origines parviennent ainsi à faire sens, chez Laurens, dans le lieu qui s'ouvre à elle à travers la voix et la langue de l'autre. Les mots de celui qu'aime la narratrice... et la langue étrangère d'un pays inconnu, idéalisé, où elle dépose, comme dans un rêve, son désir de solitude.

Alors qu'il y a dans le passage du vrai prénom (Laurence) à celui du pseudonyme (Laurens) une coupure très nette de l'indice du genre sexué, une forte importance est donnée, dans l'ensemble de son œuvre, à l'idée même d'une filiation de l'amour parmi les femmes d'une même famille. Elle se demande « si l'on peut établir une filiation dans nos façons d'aimer, s'il y a une source, une origine, un sens, un air de famille [...] peut-être que tout est écrit, qu'il y a des lois, un peu comme pour la couleur des yeux¹⁶ ». Le prétexte des origines qui sert à tracer la voie de l'amour (« se servir des mots qui créent l'amour¹⁷ », écrit Laurens) s'exprime de façon toute aussi éloquente chez Nina Bouraoui, notamment dans *Garçon manqué* (2000) et *Poupée Bella* (2004). En effet, l'incipit de *Poupée Bella* emprunte tout à la forme de la déclamation, c'est-à-dire sa démesure, sa force, son désir de dire et d'être entendue :

¹⁴ *Ibid.*, p. 190

¹⁵ *Ibid.*, p. 191

¹⁶ *Ibid.*, p. 32

¹⁷ *Ibid.*, p. 33

j'ai de la folie dans la tête, j'ai de l'or entre les mains, je suis une femme, je suis un homme, je suis tout, je ne suis rien, je déteste les filles qui font trop filles [...] je n'ai rien de silencieux en moi, tout bouge, tout crie [...] je suis un secret [...] je suis la Missy de Colette, je suis la Thérèse de Carol, je suis si petite, je suis immense dans la nuit [...] Je veux bien changer de vie. Je veux bien changer d'adresse. Je suis là. Regardez-moi¹⁸.

Contrairement à *Garçon manqué* qui est un récit d'apprentissage du désir, l'écriture de *Poupée Bella* en constitue l'acmé. La narratrice réitérant, au fil de chacun des fragments du récit, le lien d'existence entre l'acte d'écrire et l'amour des filles : « J'ai une écriture amoureuse » (PB, 18), « L'écriture et les filles viennent du même brasier » (PB, 75), « Je déteste autant la fille que le garçon qui me voleraient mon écriture » (PB, 84), « Il n'y a pas d'écriture à partir de la haine » (PB, 91), « L'échec d'un livre est un échec amoureux » (PB, 101), « Avec l'amour, avec l'écriture, j'ai deux vies » (PB, 110), « J'écris, pour être avec elle » (PB, 132) et « Déjà, dans les mots se tient l'invention. Déjà, dans l'écriture, se déploie l'amour. » (PB, 149)

Dans *Garçon manqué* (dont le titre renvoie explicitement au manque, à ce que le manque traduit comme identité féminine défaillante), la narratrice réitère dès lors son ambivalence : « Chaque matin, je vérifie mon identité. J'ai quatre problèmes. Française? Algérienne? Fille? Garçon¹⁹? » Décivant son corps comme la composition de deux exils, puis, avouant que sa seule certitude est de vouloir être un homme, la narratrice sera éventuellement confrontée, dans le récit, à l'image que lui renvoie le mystérieux personnage de Paola. Cette figure androgyne, venue d'ailleurs, qui lui dira d'entrée de jeu qu'il est beau, et puis, avant de disparaître : « Tu es encore plus belle si tu es une fille²⁰. » Le trouble que font naître en elle les mots de Paola (dont le nom s'entend comme « pas là », faisant de lui une incarnation de l'absence) est néanmoins ce qui ouvrira violemment la narratrice à son désir et à son amour des femmes.

« Je suis devenue heureuse à Rome », écrit Nina Bouraoui, en n'offrant jamais à la lectrice le détail de cette scène qui finira pourtant par se deviner dans le silence qui l'entoure... Dès lors, si tout dans *Garçon manqué* donne l'impression de « manquer » (jusqu'au nom de la femme que

¹⁸ Nina Bouraoui, *Poupée Bella*, p. 7-11 – Désormais, les références à ce texte seront indiquées par PB, suivies du numéro de page et placées entre parenthèses directement après chaque citation.

¹⁹ Nina Bouraoui, *Garçon manqué*, Stock, Paris, 2000, p. 163

²⁰ *Ibid.*, p. 36

rencontre la narratrice à Rome), rien ne semble faire plus de sens dans le récit que cette économie des mots : « Je venais de moi et de moi seule. Je me retrouvais. Je venais de mes yeux, de ma voix, de mes envies. Je sortais de moi. Et je me possédais²¹. »

Dans un autre ordre d'idée, l'idée de l'absence et du manque tombe chez Delvaux comme une chape de plomb au cœur des origines : « *Bâtarde*. Le mot qu'il ne faut pas prononcer. Le mot qui fait tomber le silence [...] Un mot servi à toutes les sauces et qui, chaque fois que je l'entends, m'empêche de respirer²². » Contrairement à l'œuvre de Nelly Arcan où le spectre de la sœur morte rappelle à la narratrice qu'elle ne sera jamais *la seule fille*, à celle de Laurens où la narratrice nourrit le fantasme « d'être la seule femme au monde²³ », à l'imaginaire de Bouraoui qui écrit qu'elle est « faite des filles de la nuit » (PB, 22), la fille chez Delvaux est seule au début de sa vie, et le restera :

Je ne sais pas si pendant les jours que j'ai passés à l'orphelinat j'avais un prénom, si on m'en avait choisi un ou si je portais déjà celui qui est le mien aujourd'hui [...] Peut-être que, pendant un moment, j'ai porté le nom de cette grande famille composée d'une foule de petits bébés, et que l'espace de quelques jours, je me suis appelée quelque chose comme Tremblay²⁴.

Delvaux s'éloigne radicalement de la peur et du désir de *l'autre fille* telle qu'elle apparaît chez Arcan, Laurens et Bouraoui, pour rejoindre la vision plus globale, et sociale, de la bâtarde que construit à son tour Christine Angot au fil de son œuvre.

Chez Angot comme chez Delvaux, la bâtarde implique une relation plus grande que celle qui la renverrait à elle-même, à sa seule existence ; l'idée qu'« on est bâtard de la même façon qu'on est enfant de chienne ou fils de pute, parce qu'il n'y a pas que l'enfant qui est bâtard, la mère l'est aussi²⁵ ». Chez Angot, le rejet de l'enfant par le père, puis éventuellement par la mère (qui refuse de dire, d'entendre ou de prendre les mesures nécessaires quand elle apprend que son

²¹ *Ibid.*, p. 185

²² Martine Delvaux, *Blanc dehors*, p. 77

²³ Camille Laurens, *L'Amour, roman*, *op. cit.*, p. 209

²⁴ Martine Delvaux, *Blanc dehors*, *op. cit.*, p. 75

²⁵ *Ibid.*, p. 77

enfant est violée par le père) amène d'ailleurs la narratrice à constater qu'« il y a une logique dans tout ça. Il y a une logique de fer ». Une logique qu'elle présente à sa mère à la toute fin d'*Un amour impossible* :

C'est une vaste entreprise de rejet. Social, pensé, voulu. Organisé. Et admis. Par tout le monde. Toute cette histoire c'est ça. Et jusqu'à la fin. Y compris avec ce qu'il m'a fait à moi. C'est quelque chose qu'il t'a fait à toi aussi, avant tout. C'est la continuation de ce rejet. Pour humilier quelqu'un, le mieux c'est de lui faire honte, tu le sais. Et qu'est-ce qui pouvait te rendre plus honteuse que ça, que de devenir, en plus de tout le reste, alors même que tu pensais être sortie du tunnel, la mère d'une fille à qui son père fait ça²⁶?

De Catherine Mavrikakis à Nelly Arcan, de Camille Laurens à Nina Bouraoui, et de Martine Delvaux à Christine Angot, la question des origines est intimement liée à celle de la « féminité », ou du moins, au statut de « fille » qui peut aussi bien référer à une condition d'héritière qu'à une identité de genre. Or, ce qui lie l'une et l'autre, est le sentiment de solitude. C'est pourquoi la fille qui aime « malgré tout », et qui écrit malgré l'absence, malgré le manque, m'amène à réfléchir à l'inscription bâtarde des filles dans l'amour. C'est-à-dire à tout un système par lequel les femmes sont exclues, marginalisées, forcées à douter d'elles et de leurs propres désirs. Dans le contexte de la littérature, et d'une parole et d'une écriture amoureuse, la bâtarde ne se limiterait donc pas à un état de victime. Elle renverrait plutôt à une marque, un trait voire un caractère capable de supporter la solitude. De faire de cette sensation d'extrême solitude le lieu qui précède l'écriture : son origine et son moteur. Tel que l'écrit Bouraoui : « Je viens de l'écriture. » (PB, 139)

*

Le fil de la bâtardise est repris par Tiphaine Samoyault dans *Bête de cirque* où elle lie l'expérience de la honte à celle de l'écriture et de l'engagement politique. Elle raconte comment son travail sur la honte et les femmes coïncide, un jour de colloque, avec la rencontre d'Annie Ernaux « qui a écrit *La Honte* » : « Annie Ernaux était là et elle nous écoutait. Il me semblait qu'elle m'entendait. Elle m'apprenait que je devais tenter de dire les choses les plus compliquées avec les mots les plus simples²⁷. » Par une réflexion sur la honte qui prend racine dans l'enfance

²⁶ Christine Angot, *Un amour impossible*, p. 203

²⁷ Tiphaine Samoyault, *Bête de cirque*, p. 77 – Désormais, les références à ce texte seront indiquées par BC, suivies du numéro de page et placées entre parenthèses directement après chaque citation.

et qui contribue par la suite à développer une individualité, Samoyault rapporte comment la honte de ne pas avoir assez de passé, assez de mémoire et celle d'avoir trahi les siens s'oublie quand elle met les pieds dans une bibliothèque : « La bibliothèque était encore le seul lieu où l'on apprenait que la littérature pouvait rendre complètement étranger, complètement chinois ou arriéré, et c'était un lieu partageable, fréquenté par quelques-uns. » (BC, 78) C'est donc à travers l'expérience dédoublée de la littérature que Samoyault arrive à faire sens des points de fuite et diverses failles dont elle se dit porteuse : d'abord la rencontre avec une écrivaine, et ensuite, la liberté d'entrer dans toutes les bibliothèques du monde. Ainsi, si elle « ne pouva[it] trouver de raisons qu'en [elle]-même » (BC, 79), c'est la littérature qui détient le pouvoir de l'ouvrir à elle-même.

« Il y avait des phrases d'Annie Ernaux que j'aurais pu écrire et d'autres qui n'étaient pas miennes », écrit Tiphaine Samoyault, « Cette évidence était loin d'en être une pour moi. La part de son expérience qui me manquait était comme un membre en moins. » (BC, 80) Se succèdent dès lors, dans *Bête de cirque*, quelques citations tirées de l'œuvre d'Ernaux, dont la narratrice dit qu'elle « aurai[t] voulu pouvoir écrire. » Mais le constat est le même : tout lui manque, « le dimanche de juin, la scène où son père a frappé sa mère, le métier des parents, la disposition du corps. Il me manquait les mêmes années, les mêmes chansons. J'étais à la recherche de sa langue » (BC, 81). Cette recherche de sa propre langue à travers celle de l'autre se conjugue chez Samoyault, à l'instar des autres auteurs du présent corpus, à une expérience de la découverte de ce qui manque en elle. Mais aussi, de ce qui peut se créer à même le manque, l'absence ou la distance, et que certaines rencontres amoureuses arriveraient à conjurer.

Concrètement, Samoyault avance que « [l]a nostalgie de l'être honteux » est « moins celle du perdu que celle du retour » : « Elle se [livre] sur le mode de l'urgence et [force] à la production de texte et d'image. » (BC, 81) Elle demande dès lors ce qui se passerait si toute la mémoire de nos enfances était « disponible, archivée, visible » : « Je n'aurais plus de souvenirs d'enfance. Je n'aurais plus besoin de combler les vides, comme j'ai été habituée à le faire. Il me faudrait inventer mes souvenirs et mes absences de souvenir, créer le manque à partir du plein. » (BC, 82) Être à la recherche du langage en vient ainsi à chercher ce qu'elle ne connaît pas d'elle-même, et qui, du monde, lui appartiendrait peut-être en propre. À chercher dans la mémoire des lieux qu'elle traverse, les traces de ses pas à elle, de ce qui recueille le poids de son existence.

Samoyault mise sur une langue dont l'apprentissage passerait forcément par la découverte de ce qui fait défaut dans sa propre mémoire; de ce qui ne concorde pas avec l'expérience singulière des mots qui l'ont forgée. En ce sens, elle écrit combien le fait de grandir « dans un grand château avec beaucoup de pièces et plusieurs jardins, autant de fantômes que de héros » a été déterminant pour l'écriture :

Le cadre de mon enfance était celui des fables et mon enfance du même coup devenait une fable, quelque chose dont la réalité la plus profonde, le cadre de mon enfance, relevait d'une forme dont on ne pouvait avoir l'illusion qu'elle existât [...] L'écriture n'est pas venue de ce que je vivais dans le cadre d'une fable. Elle est venue très tôt de la nécessité que j'éprouvais d'attester mon existence dans le cadre de mon enfance. Je ne cesse pas de raconter cette histoire, où je vais à la rencontre d'une mémoire qui n'est pas tout à fait la mienne pour tenter de lui donner une réalité qui ne soit pas non plus tout à fait une autre. J'écris pour m'éloigner des récits. Sans pour autant renoncer à l'histoire, qui était le cadre ultime du cadre de mon enfance et dont la compréhension fut aussi l'expérience de la fin de mon enfance²⁸.

Écrire *La Cour des Adieux* force Samoyault à attraper ce qui manque dans le récit d'une enfance qu'elle s'efforce de débusquer, en ne cherchant ni à décrire ni à préciser les souvenirs, mais à ouvrir le chemin qui permet aux souvenirs de prendre forme à même les phrases. Le travail de la forme est d'ailleurs primordial chez chacune des auteures étudiées dans le cadre de cette thèse. Il ne s'agit jamais de « raconter » une histoire, mais de trouver un moyen d'en faire entendre la musique, d'en recréer le rythme, les hésitations, la peur, la solitude, l'urgence. D'en faire voir les images en sachant que, s'il est vraisemblablement impossible de braquer une caméra sur le passé, l'écriture détient tout de même le pouvoir de le faire sentir.

« Par rapport à la forme », écrit Samoyault, « la seule vérité que l'on puisse reconnaître au genre [du roman] est existentielle et politique dans la mesure où elle définit une communauté et un héritage²⁹. » Cherchant à prouver que toute l'histoire du roman est l'histoire « des éclatements, des déformations que les écrivains ont fait subir à un genre dont la définition restera à jamais théorique », Samoyault prouve que « la forme est la condition du roman³⁰ ». Et que bien que cette forme puisse être vue, par certaines lectrices, dans la suite des péripéties ou dans un

²⁸ Tiphaine Samoyault, « D'une pensée sans savoir : le roman ou l'autre du savoir », *L'aujourd'hui du roman*, Cécile Defaut, 2005, p. 92

²⁹ *Ibid.*, p. 95

³⁰ *Ibid.*, p. 93-94

personnage (Samoyault offre l'exemple du personnage de Madame Bovary dont la rareté et la grandeur dans l'histoire littéraire serait « peut-être la plus belle forme qu'on puisse donner au roman »), il s'agit plutôt pour elle de « forcer le regard » sur les phrases. Elle parle ainsi d'une « poétique de l'image » : « [n]on parce que [l'écriture] se construirait à partir d'images (même si cela arrive parfois), mais qu'elle va vers l'image³¹. » Reliant grâce au travail d'écriture chacun des bouts qui manquent au récit qui l'habite, la hante – celui qui « pourrait être le récit de base auquel s'adossent tous [s]es récits » –, Samoyault vise à transformer « l'expérience de la perte en expérience de la privation » : écrire devenant d'emblée chez elle une tentative « de retrouver ce qu'on a perdu et de trouver ce qu'on n'a pas. De se priver de la perte elle-même³² ».

Samoyault utilise l'expression « seconder le monde » qui signifie « de reconnaître au monde le pouvoir de me priver de ma perte³³ » ; mettant l'accent sur le propre d'une écriture qui se tient tout près du monde plutôt qu'en marge ou au-dessus de lui. Une écriture qui résisterait au grand schème de la contemplation en ouvrant plutôt en elle, une place, un lieu, un espace pour l'inconnu, le lointain, la beauté, l'étrange, le petit aussi, et l'indicible. Suivant un tel raisonnement, il ne faudrait donc pas concevoir l'écriture comme un réservoir à images, mais plutôt comme la continuité d'un geste que fait (et refait) celle qui tend, indéfiniment, vers elles : « à faire l'image et par elle d'inventer un réel qu'il faut faire voir³⁴ ».

D'avis, comme Samoyault, que l'« [u]ne des douleurs de la perte est en effet ce qui reconduit à la perte, indéfiniment³⁵ », je résiste difficilement à l'image de Lol V. Stein que fait surgir cette définition de la littérature. En fait, si Samoyault se défend des critiques qui refusent de voir dans ses romans « l'accomplissement du genre romanesque³⁶ » (on ne voit pas l'accident de voiture dans *Les Indulgences*, pas plus qu'on n'assiste à des scènes de rupture dans *La Cour des Adieux*), elle

³¹ *Ibid.*, p. 96

³² *Ibid.*, p. 92

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 96

³⁵ *Ibid.*, p. 91

³⁶ *Ibid.*, p. 97

écrit que « le rapt de l'événement » ne consiste pas à enlever quoi que ce soit aux lectrices. Le manque ne sert pas à priver quiconque d'un *effet de roman*, ni d'articuler l'expérience de lecture autour d'une frustration. Au contraire, il s'agit pour Samoyault de signaler « quelque chose de plus profond » que la simple absence : c'est-à-dire en « faisant sentir le manque, l'absence à l'événement et en mettant au jour la dimension cachée d'un vécu qu'on ne savait pas avoir vécu³⁷ ». Et, au final, de rendre l'écriture à une seule évidence : « que ce qui nous constitue, les fils où se nouent notre histoire, nous sont presque toujours, à un moment ou à un autre, dérobés³⁸ ».

*

Là où la quête de vérité de la bâtarde dévie au sein des œuvres qui m'intéressent, c'est dans l'amour qui attache (sans jamais les y réduire) chacune des narratrices à la figure de la mère ; cet amour impossible, comme le dit Angot, que l'écriture cherche à capter et dont elle tente de s'approcher le plus possible. Samoyault décrit que « [l]a recherche du temps perdu avec la mère devait tenir précisément dans le compte imperceptible mais exact de ce qui séparait le désir du regret. » (BC, 122) Cette épreuve de la disparition de la mère, Samoyault la trouve bien sûr chez Proust, mais c'est dans un roman de Romain Gary qu'elle tire la délicatesse de l'image : « Être aimé tellement jeune, tellement fort, écrivait-il à peu près, faisait qu'ensuite on comptait là-dessus. Avec l'amour maternel, la vie vous faisait à l'aube une promesse qu'elle ne tenait jamais. » (BC, 121)

Il faut dire que dans l'œuvre de Samoyault, le chagrin (contrairement à l'amour) échappe à une simple conception temporelle. Alors que Laurens confie que « Longtemps, [elle a] aimé le mot *chagrin*. Plus que le mot *temps* peut-être, c'est lui qui resserrait comme en un poing fermé la vision proustienne de la vie et de ses rapports avec la littérature : "Les idées sont des succédanés de chagrin"³⁹ », elle rejoint, en la nuancant, l'idée que s'en fait Samoyault à savoir que « Le chagrin n'était ni une durée, ni une vague, c'était une coupure » (BC, 124).

³⁷ *Ibid.*, p. 98

³⁸ *Ibid.*, p. 97

³⁹ Camille Laurens, *Quelques-uns*, p. 97

À ce propos, Camille Laurens rapporte comment, un jour, la lecture d'une phrase de Claude Simon fait perdre au *chagrin* tout son charme. Le voyant soudain réduit « au rang de synonyme ordinaire dans la longue liste où devait puiser le maître [...] malheur, souffrance, douleur, désespoir, peine », elle revient sur l'épisode de ce court désenchantement et réajuste le tir. Elle écrit que, non, finalement, malgré le temps et la possibilité que « les mots ne pesaient pas lourd parmi les morts⁴⁰ », le chagrin « semble avoir gardé, au sein de la plus incurable mélancolie, quelque chose de concret » :

Le chagrin n'est pas un sentiment secret et torturant comme peut l'être la souffrance de l'âme, ni une sensation térébrante comme l'est souvent la douleur physique [...] Le chagrin nous appartient en propre : c'est une chose que nous possédons autant qu'elle nous possède; nous sommes *malheureux*, mais nous *avons* du chagrin⁴¹.

Chez Camille Laurens comme chez Tiphaine Samoyault, la coupure qu'opère le chagrin a ainsi lieu au présent. « C'est un nom à la mesure de l'homme qui, dans le cœur même de la souffrance la plus aiguë, ouvre une porte vers demain, instaure une proximité des larmes à venir », écrit Camille Laurens, avant d'ajouter : « Comme la grimace du chat se change en bâillement, en sourire, le chagrin passe, fût-il d'amour et malgré la chanson⁴². » Le chagrin coupe la tristesse au couteau... Mais pour celles qui écrivent depuis cette coupure – en affinant son trait, en circonscrivant son lieu au fil des phrases –, je me demande comment les mots continuent, justement, à faire du sens. À resserrer les liens autour de ce qui, comme l'écrit Camille Laurens, « est un objet fini, défini, qui va vers sa fin [...] quelque chose qui s'étrécit et va disparaissant⁴³ ».

Le sens de la coupure

C'est en suivant le sens de cette coupure que la bâtarde me permet de penser l'espace et le temps du renoncement dans l'amour et la littérature. Une coupure qui ne fait pas voir ni le coup ni la marque ni la plaie, mais, simplement, l'absence de geste par lequel, implicitement, on

⁴⁰ *Ibid.*, p. 98

⁴¹ *Ibid.*, p. 99

⁴² *Ibid.*, p. 104

⁴³ *Ibid.*, p. 103

comprend que personne ne viendra vers soi. Le geste que l'autre *me* refuse, ou que je refuse à l'autre, mais qui, d'un côté comme de l'autre, est moins vu comme un abandon que comme une impossibilité réelle à dire, à entendre le *oui* de l'amour. Le geste qui, étant plutôt porté par le non, le refus, le désintérêt, l'indifférence voire le mépris ou la haine, fait comprendre à l'autre que cela ne vaut pas la peine. Que *je* ne vau*x* pas la peine. Et que donc, il n'y a pas de « chance » à prendre avec l'amour : seulement le risque de l'écrire. Il y a à la source de ce geste qui exprime le renoncement, l'échec d'un avenir amoureux. Il s'agit en effet du geste que n'a pas fait, que ne fait pas, et que ne fera jamais la main. Une main qui se referme ou qui se retire, montrant que la désillusion amoureuse, comme la déception, peut être un legs voire une fatalité. Ce grand renoncement dans le geste d'aimer, Violette Leduc passera sa vie à l'écrire. C'est lui qui signera même son entrée dans la littérature. La première phrase de *L'Asphyxie* (1946), son premier livre, faisant état d'une douloureuse coupure : « Ma mère ne m'a jamais donné la main⁴⁴. »

Cette phrase de Violette Leduc, Simone de Beauvoir s'en dira « saisie ». Et ne cessera jamais, à partir de cette première lecture, de voir en Violette Leduc le talent, le style et le « tempérament » qu'il faut selon elle pour écrire. Dans la préface qu'elle décide d'écrire pour *La Bâtarde* (1964) –et qui contribuera inévitablement à faire de ce livre le premier vrai succès de ventes de Violette Leduc, de Beauvoir avance que le récit de Leduc n'est pas unique, « mais singulier et significatif⁴⁵. »

L'auteure du *Deuxième sexe* ajoute que si « [t]out écrivain qui se raconte aspire à la sincérité : chacun a la sienne qui ne ressemble à aucune autre » : « Je n'en connais pas de plus intègre que celle de Violette Leduc⁴⁶. » Sa préface est un éloge à l'authenticité de l'œuvre de Violette Leduc, à la voix souveraine et solitaire d'une femme seule qui écrit constamment qu'elle souffre de solitude. Solitaire, donc, mais surtout souveraine parce que rien ne comble plus Violette Leduc que sa propre énergie, ses propres découvertes et le temps qu'elle prend pour elle-même à explorer ce qui l'enchanté et la fait vibrer. « Pourtant, elle a besoin d'aimer », écrit de Beauvoir :

⁴⁴ Violette Leduc, *L'Asphyxie*, première page

⁴⁵ Simone de Beauvoir, « Préface », *La Bâtarde*, p. 10

⁴⁶ *Ibid.*, p. 17

Il lui faut quelqu'un à qui dédier ses élans, ses tristesses, ses enthousiasmes. L'idéal serait de se vouer à un être qui ne l'encombre pas de sa présence, à qui elle puisse tout donner sans qu'il lui prenne rien⁴⁷.

Il me semble qu'il y a ici, dans cette courte description qu'offre Simone de Beauvoir de sa protégée, la définition même de ce que signifie pour elle la littérature. C'est-à-dire la nécessité de l'adresse, de savoir pour qui on écrit, mais sans que rien ne soit demandé en retour. Pour Violette Leduc qui a passé sa vie à écrire par amour, la définition que donne Simone de Beauvoir est presque une ode à la non-réciprocité des amours leduciennes. Comme si, en restant à jamais inachevées, à la fois en dehors d'un lit, et au seuil d'une porte à moitié fermée, les amours égoïstes que voue Violette Leduc à des hommes qui ne désirent pas les femmes, ou à de Beauvoir qui ne la désire pas non plus (qui dira d'ailleurs que jamais elle ne pourrait embrasser Leduc, que tout le problème était là, dans cette impossibilité du baiser) ne servaient à rien sinon à la diriger encore plus fermement vers l'écriture. Là où les phrases donnaient enfin forme à ses amours.

Dans la série d'amours non réciproques qui donnent au rythme de chacun des textes de Violette Leduc une langueur et une exigence capricieuse – textes dont de Beauvoir dira qu'ils auraient tous pu avoir *L'Asphyxie* comme titre –, ce sont toujours les femmes qui atteignent les plus hauts sommets de son imaginaire. Qu'il s'agisse de Fideline, la grand-mère adorée, « merveilleusement embaumée dans sa mémoire ; [ou] Isabelle, devenue au fond du passé une éblouissante idole », de Beauvoir observe comment « [Violette Leduc] les invoque, se caresse à leur image, se prosterne à leurs pieds. » Disant à ce sujet qu'« il y a de la volupté dans un désir inassouvi quand il n'enferme aucun espoir », l'auteur du *Deuxième sexe* mise sur la grande contradiction qui lie l'œuvre et la vie réelle de « la Bâtarde » : « Les amours à distance [la] délabrent autant que les amours partagées [...] La présence la détraque, l'absence la ravage⁴⁸. » Or, « la clé de cette malédiction » (pour ne pas dire son salut, considérant la ferveur religieuse de Leduc), « la bâtarde » la fournit elle-même comme sous la forme d'un pacte avec ses origines : « Je vins au monde, je fis le serment d'avoir la passion de l'impossible. »

⁴⁷ *Ibid.*, p. 12-13

⁴⁸ *Ibid.*, p. 13

Dès lors, si Simone de Beauvoir avance que « [c]ette passion l'a possédée du jour où, trahie par sa mère, elle s'est réfugiée auprès du fantôme de son père inconnu⁴⁹ », elle accroche solidement à la passion de Leduc le double sceau de la possession. Possédée par les autres, Leduc écrit son impossibilité à retenir qui que ce soit auprès d'elle. Seule, et écrivant « du fond de sa solitude⁵⁰ », la littérature devient une passion qui lui permet de ne pas faillir à cette solitude. De s'en approcher, de la comprendre, de la saisir au même titre que la passion qu'elle a de l'amour. « Le rêve de grandeur comptait plus que la grandeur même », écrit Simone de Beauvoir, pointant comment tout dans l'œuvre de Leduc devient un symbole, un rituel. Malgré la folie des signes et des sentiments qu'éprouve, sans filtre, Violette Leduc, un désir de réalité se fait toujours entendre comme un grondement dans l'écriture : « [T]oute rencontre peut apaiser sa faim ou du moins l'en distraire [...] Elle s'intéresse aux gens. Elle chérit les choses [...] Parce qu'elle sait les aimer, elle nous les fait voir⁵¹ », écrit de Beauvoir, « Elle ne s'excuse ni ne s'accuse : ainsi était-elle; elle comprend pourquoi et nous le fait comprendre⁵². »

Ce grondement du réel, il s'agit de la peur que Violette Leduc tente non pas de contrôler par l'écriture, mais qu'elle cherche plutôt, entêtée, à faire voir, à faire sentir à sa lectrice comme elle-même la ressent. Cette quête quasi fusionnelle à travers l'acte d'écrire et de lire, Violette Leduc en saisit l'importance et l'ampleur. Il ne s'agit en effet pas d'écrire *pour* elle, mais pour que sa voix puisse en rejoindre d'autres : « À cause de *La Bâtarde*, bientôt des femmes écriront des livres peut-être bien meilleurs que le mien et oseront en dire davantage⁵³. »

C'est d'ailleurs à l'influence qu'exerce une voix singulière (ou empreinte de singularité) que Tiphaine Samoyault reconnaît la force d'un roman dans le monde qui lui est nécessairement extérieur : « Bien qu'ouvrant à une pensée du singulier, le roman inscrit ses voix, en cela qu'elles

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 9

⁵¹ *Ibid.*, p. 16

⁵² *Ibid.*, p. 19

⁵³ Violette Leduc, citée de *Candide*, 21 janvier 1965

s'efforcent d'être plusieurs, dans le chœur collectif⁵⁴. » Une idée que défend aussi la philosophe Françoise Collin à savoir qu'« [e]n s'autorisant à parler, [la femme] prend autorité et autorise. En étant elle-même, elle fait être⁵⁵. »

Bien qu'il y ait quelque chose de tout à fait vain dans l'œuvre de Violette Leduc, c'est la force avec laquelle s'exprime cette vanité pendant plus de vingt-cinq ans d'écriture qui m'intéresse. Cette façon qu'a Violette Leduc de « carburer au rien », de ne pas céder au renoncement des autres, et de continuer à écrire depuis l'endroit même de ce renoncement. L'écriture de Leduc permet de penser au seul trajet qui ferait avancer *sur* l'amour plutôt que vers lui. C'est-à-dire quand l'amour s'impose non plus comme une manière d'être ni comme l'objet d'une quête, mais qu'il devient, grâce au travail dévoué de l'écriture, le lieu d'une proximité avec le monde. La demande insatiable de Leduc vis-à-vis de sa lectrice à qui elle s'adresse continuellement, en lui parlant d'elle, permet de penser le manque d'amour comme un prétexte à l'écriture. Comme ce qui, telle une porte battante sur le monde, ouvre et referme, dans un même élan, le lieu de l'amour.

Système d'amour, système de lecture

Dans *L'Éloge de la Bâtarde*, René de Ceccatty relève un passage de *Trésors à prendre* (1960) dans lequel Violette Leduc décrit la cathédrale d'Albi et « identifie sa passion pour Simone de Beauvoir à sa perception de l'architecture » : « J'ai trouvé vos dimensions », écrit Violette Leduc dans ce récit qui, bien plus qu'un simple carnet de voyage, « est une profonde réflexion sur sa perception poétique du monde, sur son enfance, son système amoureux⁵⁶ ». Lecteur à la fois incontournable et incomparable de l'œuvre de Violette Leduc, René de Ceccatty (qui est aussi à l'origine du scénario du film *Violette* (2013) de Martin Provost) remarque que :

⁵⁴ Tiphaine Samoyault, « D'une pensée sans savoir : le roman ou l'autre savoir », *op. cit.*, p. 93

⁵⁵ Françoise Collin, « Histoire et mémoire ou la marque et la trace », *Anthologie québécoise 1977-2000*, Montréal, Remue-ménage, 2014 [1993], p. 159

⁵⁶ Violette Leduc, *Éloge de la Bâtarde*, p. 69

Cet amour pour Simone de Beauvoir a dans le livre plusieurs autres contrepoints amoureux (Jean Genet, Maurice Sachs) et plusieurs autres élans passionnels (Van Gogh, le curé d'Ars), mais l'objet même du livre est la transfiguration du monde par l'amour⁵⁷.

Dès lors, si dans ce système amoureux, Simone de Beauvoir tient lieu de cathédrale, elle ne reste pas moins que celle vers qui Violette Leduc se tourne : celle qui se tient en plein cœur de sa vie, qu'elle ne perd jamais de vue et qu'elle compare, sans relâche, à la lumière. De Beauvoir ne se limite pas à être *là* pour Leduc. Ni tout à fait à ses côtés ou derrière elle, elle lui consacre du temps. Elle se tourne à son tour vers elle, devenant les yeux qui la lisent, et la main qui, toujours, indique de continuer.

*

Dans une lettre datée de janvier 1950 qu'elle adresse à de Beauvoir, Violette Leduc fait de son propre ardeur une forme obligée de chasteté, et rappelle son serment de n'avoir que l'impossible comme passion : « Je suis à vous dans le renoncement [...] Mon amour pour vous, c'est l'ordre en moi⁵⁸. » Puis, en mars, une autre lettre : « Oui, il faut travailler, travailler, vous aimer en commandant fermement mon renoncement [...] J'ai eu en buvant mes larmes un corps à corps avec votre absence⁵⁹. » Et enfin, en septembre de la même année, Leduc écrit à celle qu'elle appelle Madame : « Je vivais Antigone en vous, Électre aussi⁶⁰. » Plus que sa propre personne, c'est l'espace immense qu'occupe à cette époque Simone de Beauvoir dans le monde de la littérature qui donne son ampleur à l'amour de Violette Leduc. En plus de ses livres où elle l'appelle tour à tour Madame, puis S. de B., Leduc lui adresse des centaines de lettres qu'elle commence toujours de la même façon, « Chère Simone de Beauvoir » ; ne tronquant jamais son nom et donnant très souvent à ses missives la forme même de la prière. Ainsi, dans la folie des noms, des lieux et des mots qui est la sienne, et qu'elle relie étroitement à quelque chose de sacré dans l'écriture, Violette Leduc s'explique : « Nous portons le nom que nous méritons. Le mien

⁵⁷ *Ibid.*, p. 70

⁵⁸ Violette Leduc, *Correspondance 1945-1972*, Gallimard, 2007, p. 140

⁵⁹ *Ibid.*, p. 147-148

⁶⁰ *Ibid.*, p. 175

est un coup de trique. Celui de Simone de Beauvoir est un attelage. Je ne séparerai jamais son prénom de son nom. Comment pourrais-je séparer l'azur du ciel...⁶¹ »

Dans cette logique qui consiste à tout prendre, à tout garder, mais en acceptant, du même coup, d'être complètement dépossédée et de se remettre corps et âme à celle qui ne veut pas d'elle, Violette Leduc reste debout : les deux pieds ancrés dans la littérature, les mains rivés au crayon, au papier, et la tête inmanquablement tournée vers le ciel immense que représentent pour elle l'intelligence et l'influence incomparable de Beauvoir. Violette Leduc ne ressent pas le besoin de vivre sa propre expérience de résistance parce qu'elle vit à travers celle de Simone de Beauvoir. Et son amour, elle le vit à travers celui que de Beauvoir lui refuse en la poussant plutôt à réfléchir à ses élans, à écrire ce qu'ils font naître en elle. Leduc trouve son exigence propre dans celle qu'exige d'elle de Beauvoir en n'arrêtant jamais de la lire, même quand cela la concerne, et en se gardant de faire corps avec son désir toujours plus insistant. En la gardant « malgré tout » dans sa vie, Simone de Beauvoir permet à Violette Leduc de rester dans la littérature. Terriblement libre et entravée, comme l'écrit Nina Bouraoui dans *Garçon manqué*.

*

René de Ceccatty écrit qu'« Accepter qu'un être réorganise, par l'amour qu'on lui porte, le monde qui nous apparaît, ce n'est pas se résigner au refus, mais s'engager dans ce qu'on pourra appeler avec Violette Leduc, l'"inutile"⁶² ». Prenant comme exemple un extrait de *Trésors à prendre* (« Je donne pour rien. Il n'y a qu'un amour, c'est celui-là... J'atteindrai le valeureux par l'inutile, je m'imposerai encore des devoirs de fidélité envers vous dans mon univers qui n'est pas le vôtre⁶³. »), Ceccatty expose l'équivalence, chez Leduc, entre l'écriture (écrire pour rien ni personne) et l'amour (n'être/naître aimée de personne) :

⁶¹ *Ibid.*, p. 21

⁶² René de Ceccatty, *L'Éloge de la Bâtarde*, p. 143

⁶³ Violette Leduc, *Trésors à prendre*, p. 141

Aimer est inutile, écrire est inutile. Simone de Beauvoir, après avoir lu *L'Affamée*⁶⁴, n'en aimera pas davantage Violette Leduc [...] Écrire et aimer sont des défis lancés à l'impossible, des paris faits avec le vide. "J'écris pour qui ?", se demande Violette Leduc [...] Tout écrivain se pose cette question : elle est sans réponse. Toute lecture, même commentée, même si elle est le départ d'une correspondance, d'une rencontre, aura été celle d'un inconnu. Celui qui me lit, celui qui m'entend dire que je l'aime, que pense-t-il ? Il ne m'en dira rien. S'arrêter alors⁶⁵ ?

L'écriture de Violette Leduc est bien davantage que le simple reflet grossissant de son amour et de ses inextinguibles cris d'injustice. En fait, si le monde qu'elle décrit n'a que l'écriture comme périmètre, son biographe, Carlo Jansiti, la décrit, elle, en tant que femme qui écrit, comme une « alchimiste des formes et des couleurs » :

Le goût de Violette Leduc pour la transfiguration, les métaphores et les mots inusités fait jaillir une beauté inattendue de l'objet le plus ordinaire qu'elle décrit parfois à la manière des peintres naïfs. Ses lettres sont aussi une chronique du temps, le reflet d'une époque et d'un milieu, un recueil d'images à la Doisneau d'un quotidien disparu, d'un Paris révolu⁶⁶.

C'est justement là, dans le glissement des mots et des images (comme s'il y avait une fuite entre les deux, sans que, jamais, il ne soit possible de savoir où commence l'un, où finit l'autre) que s'organise le système d'une lecture et d'une écriture amoureuse. D'une mise en forme de l'amour par un amour de la littérature.

Cette vision atteint un haut degré de clarté quand, dans une lettre de 1954, Violette Leduc offre à Simone de Beauvoir, le récit d'un rêve dans lequel elle les voit en train de danser ensemble : « J'ai rêvé la nuit dernière que nous dansions. Vous m'appreniez le tango, et je vous entraînai dans la valse musette. Le bal durait, durait⁶⁷. » Ce rêve n'est pas sans rappeler le portrait des *Deux femmes valsant* de Toulouse-Lautrec qui avait « bouleversé » Leduc, trois ans plus tôt à l'Orangerie. Image dont elle avait aussi offert la reproduction à de Beauvoir (en lui spécifiant qu'elle avait acheté la même pour sa chambre). Dans la lettre qui accompagnait cette image, Leduc écrit :

⁶⁴ *L'Affamée* est une longue lettre d'amour à « Madame », dont les références sont explicitement liées à Simone de Beauvoir.

⁶⁵ René de Ceccatty, *L'Éloge de la Bâtarde*, *op. cit.*, p. 144-145

⁶⁶ « Avant-propos », *Correspondance*, *op. cit.*, p. 15-16

⁶⁷ Violette Leduc, *Correspondance*, p. 249-250

C'est un souvenir que je vous offre. Rangez-le. C'est un souvenir de prix. Ce sont les directrices de la pension *Olivia*. La soudure des deux corps habillés est parfaite. Et cette débauche des besoins derrière les yeux fermés. Le bras autour du cou de l'autre est une indication de génie [...] La vie est extraordinaire. Lautrec m'attendait à l'Orangerie avec les deux directrices d'*Olivia*⁶⁸.

Dans la temporalité de Violette Leduc, le rêve est un souvenir qui est une sorte de prédisposition amoureuse. Et l'écriture est le fil qui permet au réel d'accéder au rêve. Il s'agit donc de voir l'écriture comme un fil qui dépasse, mais qui ne se coupe pas. Pointant dans l'une et l'autre direction, la proximité que garde l'écriture avec le rêve est aussi une distance vis-à-vis du réel. Une façon d'écrire le réel en ne l'instaurant pas comme limite au souvenir que Leduc garde jalousement de l'amour.

Si Simone de Beauvoir tient lieu de présent dans l'écriture de Violette Leduc – en étant à la fois sa destinatrice, sa lectrice et parfois son « sujet », c'est à travers le personnage d'Isabelle que Leduc fuit le présent et son lot d'empêchements amoureux. Par-delà la résignation, les frustrations et le désespoir qu'inscrit en elle la proximité bienveillante de Beauvoir, la narratrice ravive ponctuellement, par l'écriture, le souvenir de son histoire avec Isabelle : comme si le souvenir était la preuve que l'amour est avant tout un dialogue qu'elle nourrit avec elle-même. Dans une suffisance et une satisfaction qui rappellent celles que Leduc retire de ses propres voyages, l'amour qu'elle porte à Isabelle est sans faille : « Isabelle n'est pas un butin ni une proie », écrit René de Ceccatty, « elle ne manifeste aucune passivité. Tout est royal, somptueux, vivant, actif en elle⁶⁹. » Et puis, de manière encore plus grandiose dans les mots de Violette Leduc : « Isabelle arrivait du pays des météores, des bouleversements, des sinistres, des ravages. Elle me lançait un mot libéré, un programme, elle m'apportait le souffle de la mer du Nord⁷⁰. » Faisant le constat que « toutes les liaisons masculines de Violette Leduc sont vécues sur le mode de la séparation, de l'adieu, de l'isolement réciproque, du sommeil contemplé », Ceccatty

⁶⁸ *Ibid.*, p. 190

⁶⁹ René de Ceccatty, *L'éloge de la Bâtarde*, p. 203

⁷⁰ Violette Leduc, *Thérèse et Isabelle*, p. 13

remarque aussi combien « l'histoire rayonnante d'Isabelle est vécue dans la certitude du partage, dans la complicité, dans l'attente de la répétition et du bonheur retrouvé⁷¹. »

Ceccatty précise qu'« [a]vec Isabelle, les gestes de l'amour sont exaltés parce qu'ils traduisent une certitude : celle de les avoir accomplis depuis toujours » : « C'est précisément le plaisir de la reconnaissance mutuelle, le plaisir qui marque l'achèvement, la perfection de la rencontre de l'autre⁷². » Chez Violette Leduc, la seule réciprocité possible de l'amour s'avère donc celle qui se pense et se vit dans le partage d'un certain passé, d'une certaine mémoire. À propos de l'amour avec Isabelle, elle écrit d'ailleurs que « [n]ous l'avions fait de mémoire comme si nous nous étions caressées avant notre naissance, comme si nous nous rattachions à un maillon⁷³. »

Le passé dont il est question est celui d'avant la coupure, d'avant le rejet, d'avant son arrivée au monde à titre de bâtarde. Tandis que Leduc féminise les corps des hommes comme si elle tentait de réparer quelque chose du lien rompu, « le sentiment d'une séparation impossible à conjurer », « [c]e n'est pas le goût de la révolte, ce n'est pas la passion de l'impossible qui ont conduit Violette Leduc à aimer [Isabelle et Hermine]. La hantise de la séparation, de la solitude, de la coupure, de la fuite n'habite pas ses amours⁷⁴ ». En ce sens, l'amour qu'elle voue à Simone de Beauvoir demeure dans sa vie, comme dans l'écriture, une forme d'horizon, d'équilibre, d'espace qui lui permet de rester vivante, et de ne pas se consumer. Il n'y a jamais pour Violette Leduc de « terme⁷⁵ » à l'amour. Celui qu'elle a pour Isabelle ou Hermine en est la preuve. « L'amour, c'est sans fin. Ce ne serait pas l'amour », écrit-elle,

Nous aimons sous d'autres traits ceux que nous avons aimés ou bien sous d'autres traits nous commençons de chérir ceux que nous aurions dû chérir. Rien ne change. Tout se transforme⁷⁶.

⁷¹ René de Ceccatty, *L'éloge de la Bâtarde*, *op. cit.*, p. 203

⁷² *Ibid.*, p. 206

⁷³ Violette Leduc, *Thérèse et Isabelle*, *op. cit.*

⁷⁴ René de Ceccatty, *L'éloge de la Bâtarde*, p. 209-210

⁷⁵ *Ibid.*, p. 210

⁷⁶ Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 287

Sans fin, l'amour est donc aussi sans *terme*. Sans autre mot que lui-même pour se dire et redire infiniment. C'est en ce sens que l'image de la valse qu'offre Leduc à de Beauvoir traduit le prolongement impossible de l'amour par les mots. L'image porte, en soi, le geste épistolaire, autant qu'elle le dédouble. C'est-à-dire qu'elle est un moyen de parler d'elle à l'autre – de la vision qu'elle chérit d'elles, et d'attirer l'autre à *le* voir aussi. En lui offrant une image qui lui rappelle son rêve, Leduc force de Beauvoir à reconnaître une certaine fiction. Elle lui fait voir *autre chose* que le réel. L'image des deux femmes qui dansent est à la fois un cadeau que s'offre Leduc, et une main qu'elle tend à celle qui la lit. Elle est pourtant moins une rencontre qu'une invitation. En tant que scène où se conjugue le visuel de l'amour, la musique (qui est « plus généreuse que les Évangiles. Elle donne l'amour que nous avons demandé, elle le donne sans les commandements.⁷⁷ ») et une véritable mythologie littéraire, elle incarne le scénario même de l'amour; sa théâtralité et son silence.

Leduc décrit à de Beauvoir la soudure des corps habillés et traduit, du même coup, la pudeur que maintient, comme une glace qui se retient de craquer, le grand érotisme de son écriture. « L'érotisme chez elle ne débouche sur aucun mystère et ne s'embarrasse pas de fadaïses », écrit en ce sens Simone de Beauvoir, « cependant, c'est la clé privilégiée du monde ; c'est à sa lumière qu'elle découvre la ville et les campagnes, l'épaisseur des nuits, la fragilité de l'aube, la cruauté d'un tintement de cloches⁷⁸. » Les sensations sont la vérité des sentiments, ajoute-t-elle, rappelant ce que disait déjà Virginia Woolf quelques années plus tôt, sans que jamais personne n'ait confondu l'amour chez elle avec autre chose qu'un amour de la littérature.

L'adresse ultime

C'est donc l'adresse ultime qu'inscrit l'œuvre de Violette Leduc dans la littérature. Aux prises avec des problèmes financiers, une grande solitude, des amours plus ou moins réciproques et une santé fragile, elle n'abandonne jamais ni l'amour ni la littérature. Au contraire, elle réunira

⁷⁷ René de Ceccatty, *Éloge de la Bâtarde*, *op. cit.*, p. 226

⁷⁸ Simone de Beauvoir, « Préface », *La Bâtarde*, p. 18

en Simone de Beauvoir ses deux affections au point tel qu'elle prendra un jour l'initiative d'écrire au service de presse de Gallimard pour demander sa photographie :

Ils me l'ont envoyée tout de suite. Elle est arrivée ce matin, elle est sur ma table contre un bocal dans lequel j'ai mis des grandes branches de fleur [...] Je pleure de bonheur parce que je ne me lasse pas de vous aimer, parce que votre visage est ici⁷⁹.

Faisant de l'image de sa lectrice un talisman, Violette Leduc fait porter à sa propre écriture tout le poids de la dévotion. Dans la lettre qui suivra, Leduc confie d'ailleurs à de Beauvoir qu'elle « n'[a] qu'[elle] sur tous les plans » :

Vous êtes ma famille, mon travail, mon indépendance. C'est pour vous que je tends vers certaines perfections mais je flanche aussi. Quand je ne vous dis pas franchement mes bassesses, j'ai peur, je vous crains. Mais je ne vous cache rien chère Simone de Beauvoir⁸⁰.

En ce sens, si Leduc accorde tous les pouvoirs à sa lectrice (qui n'est ni son amie, ni son amante, ni sa sœur, ni rien qui ne puisse se réduire à une seule étiquette), la peur devient le versant sombre de son attachement à Simone de Beauvoir et de l'importance qu'elle accorde à son jugement. Si elle avoue qu'« [é]crire est devenu [son] métier grâce à [elle] », Leduc bâtit son ambition à la mesure de celle, énorme, incomparable, que Simone de Beauvoir bâtit pour elle-même :

Il faut que j'exerce ce métier avec honnêteté, fermeté, conviction. Pendant que j'écrirai des livres mon sentiment pour vous, mon amour ne sera pas stérile [...] Vous ne m'aimez pas comme je vous aime. Quel privilège. Je vous aimerai toujours et ce sera toujours beau⁸¹.

L'écriture de Violette Leduc permet dès lors de réfléchir à l'effet que produit sur elle la lecture des œuvres qu'elle aime, mais aussi la direction qu'insuffle en elle le regard d'une lectrice qui existe indépendamment d'elle. C'est-à-dire qu'il y a dans la distance que maintient Simone de Beauvoir avec le corps amoureux de Leduc la possibilité de faire dévier son élan, et de lui impartir « plus d'espace » pour écrire.

Le « privilège » dont parle d'ailleurs Leduc a tout à voir avec ce rapport de distance qui, pour la première fois, sauve l'amour de la laideur de la déception et de la séparation. En effet, la distance n'est pas ici un synonyme de séparation, mais plutôt de ce qui donne, à travers la

⁷⁹ Violette Leduc, *Correspondances*, p. 176

⁸⁰ *Ibid.*, p. 178

⁸¹ *Ibid.*, p. 177-179

littérature, l'occasion d'assurer une continuité, un relais; de reconnaître la précieuse liberté de se rejoindre autrement. De faire durer l'amour de la même manière que Violette Leduc cherche à faire durer sa propre lecture des lettres (toujours trop courtes) que lui adresse de Beauvoir.

*

De son point de vue de biographe, Carlo Jansiti rappelle combien Violette Leduc était « une épistolière infatigable, voire obsessionnelle » : « Comment ne pas céder au vertige de l'épanchement, du monologue? », écrit-il, avant d'ajouter que « [b]ien qu'elle s'en défende, le geste épistolaire est, pour Violette Leduc, un moyen d'accéder à la fiction, à une forme particulière de *résurrection*⁸². » Le lien qu'établit Jansiti entre l'écriture des lettres et la fiction littéraire en termes de résurrection déroge en effet de ce qu'écrit Leduc à son ami Jacques Guérin : « Je ne fais pas de littérature quand je vous écris et si cela m'arrive c'est pour traduire une émotion intense, par impuissance⁸³. » Cette impuissance de Leduc a tout à voir avec l'abandon dont parle de Beauvoir dans *Le deuxième sexe* à propos des femmes qui aiment. C'est-à-dire que l'impuissance ne traduit pas une absence ou un manque de pouvoir, mais une véritable capacité à affronter le manque. À l'instar des autres auteures étudiées dans cette thèse, Violette Leduc est toute entière plongée dans la littérature. Et si elle réfère constamment à son « renoncement » amoureux, c'est pour faire pleins feux sur l'attachement qu'elle voue aux êtres, aux choses et aux lieux qui la tiennent solide au milieu des vagues de la littérature. Comme l'explique encore son biographe : « [les lettres de Violette Leduc] permettent de mesurer, si besoin en est, la force et la profondeur de l'engagement de ses entreprises littéraires. Sa résistance aux modes. Son originalité. Sa volonté farouche d'être surtout et avant tout écrivain.⁸⁴ » Il faut dire que bien qu'elle jouisse du support moral, intellectuel, littéraire et financier de Simone de Beauvoir et de Sartre, Leduc reste toujours très loin de tous les mouvements de l'époque :

⁸² « Avant-propos », *Correspondance, op. cit.*, p. 10

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ « Avant-propos », *Correspondance, op. cit.*, p. 12

[E]lle n'est pas des *Temps modernes*. Elle n'est pas un auteur existentialiste. Elle est le seul écrivain baroque, avec Genet et Audiberti, à une époque où triomphe le langage délibérément pauvre, dépouillé du Nouveau Roman, en pleine expérimentation de nouvelles techniques stylistiques. Violette Leduc n'appartient à aucun clan. Elle est à part, "hors du cercle", dirait-elle⁸⁵.

Or, là où ma lecture de l'œuvre de Leduc diffère de celle qu'en fait son biographe, c'est quand il suppose que : « Malgré son amitié passionnée pour Simone de Beauvoir, Violette Leduc n'est pas non plus un écrivain féministe [...] Son combat est uniquement d'ordre littéraire⁸⁶. » Une telle affirmation me paraît bien contradictoire, notamment à la lumière de ce qu'écrit tout de suite après Jansiti : « Violette Leduc a analysé sa condition de marginale en tant que bâtarde et femme. Véritable pionnière, elle a abordé des sujets restés jusque-là tabous, comme l'amour lesbien » et « Nul doute que Violette Leduc a ouvert la voie à d'autres femmes écrivains en France et à l'étranger et qu'elle a également contribué à l'invention d'un genre littéraire qu'on appelle aujourd'hui "autofiction"⁸⁷ ».

Je me demande à quoi tient une telle résistance de la part du biographe à présenter l'écriture de Leduc en termes féministes; comme si le féminisme venait tout à coup réduire la portée et la qualité littéraire de son œuvre. Cela dit, il m'intéresse pourtant très peu d'affirmer si les œuvres des auteures que j'ai choisies d'étudier sont féministes ou non. En les dégageant des multiples réserves qu'ont posé sur elles les critiques qui n'ont souvent vu que le penchant narcissique, obscène et provocateur d'une écriture au *Je*, et en ouvrant en elles le chemin d'une lecture amoureuse, ma démarche est féministe. Elle parle des femmes qui écrivent et qui, écrivant, choisissent la littérature comme lieu d'affirmation et de combat. Cet engagement envers soi, en se tournant continuellement vers les autres, me paraît intrinsèquement féministe.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*, p. 13

Écris-moi toi-même

Que ce soit Christine Angot qui dédie presque tous ses livres à sa fille Léonore, et qui conclut *Un amour impossible* par un dialogue avec la mère (jusqu'alors absente du reste des textes où prime la parole du père) ; la narratrice chez Nelly Arcan qui s'adresse soit à son psy, soit à son ancien amant; celles chez Laurens et Mavrikakis dont les phrases sont saturées de références tragiques (sacrifice, fatalité de l'amour, devoir de mémoire) ; celle chez Bouraoui qui opère une suite de portraits pour lier ce qui reste « [des] hommes, [des] femmes, [des] objets et [des] images qui ont construit la personne que je suis » (NB, 9); celle chez Delvaux qui dit écrire « une dernière lettre » qui serait « une dernière balle » à l'être aimé (mais qui donnera lieu à un texte post-scriptum dans le collectif *Risques et regrets*⁸⁸ où Delvaux fait suite à l'adieu du roman), l'œuvre de Samoyault se fonde également par une conscience du temps et des lieux qui continue de la faire écrire sur l'impossibilité même d'écrire. À l'instar de Violette Leduc qui part en voyage, seule, pour « se dégager⁸⁹ », il y a chez les auteures nommées précédemment une manière d'être seule, mais d'écrire avec cette conscience-là, dégagee et ouverte sur le monde. C'est-à-dire que si Leduc écrit à Simone de Beauvoir que ce « voyage vivant » qu'elle lui organise à travers la littérature ouvre en elle la voie de véritables découvertes et de rencontres à travers l'Europe, elle ajoute à demi-mot, comme un souhait : « Si cette enquête avec vous dedans pouvait être une leçon durable⁹⁰. » L'écriture de Violette Leduc tend ainsi vers une connaissance d'elle-même, mais sans jamais chasser de son centre la présence de l'amour. De ce qui la révèle à elle-même. En ce sens, Carlo Jansiti écrit que :

Lors de ses voyages en France et à l'étranger, Violette Leduc est éblouie par le nombre de ses découvertes. Cette femme narcissique et obsessionnelle, véritable monument d'égo manie, qui se plaint souvent dans ses lettres de trop parler d'elle-même, n'a pas le souci que de soi. Loin de là. Tout l'intéresse [...] Rien ne lui échappe. Elle est touchée aussi bien par les monuments et les spectacles majestueux que par l'aspect effacé et sordide des êtres et des choses. Elle n'épargne rien à ses destinataires. Par le moindre détail n'est passé sous silence [...] Les gens rencontrés, les lieux visités offrent à la voyageuse l'occasion d'une reconstitution fragmentaire et fugitive d'un passé lointain⁹¹.

⁸⁸ G. de Viveiros, M. Irvine et K. Schwerdtner (dir.), *Risques et regrets. Les dangers de l'écriture épistolaire*, Montréal, Nota Bene, collection Grise, 2016, 271 p.

⁸⁹ Violette Leduc, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 183

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*, p. 16-17

Bien que Jansiti ait une tendance plutôt fâcheuse de parler de Leduc en termes cliniques, il parvient à montrer, entre les lignes, son caractère et son attachement aux gens qui sont liés à elle par l'écriture. C'est d'ailleurs en ce sens que l'écriture grandiloquente et précise de Leduc m'intéresse et me permet de lire autrement les œuvres qui constituent cette thèse. En fait, si « [l]es lettres à Simone de Beauvoir ont des accents chevaleresques [...] Elles sont cérémonieuses, parfois déclamatoires. Ce sont des litanies incantatoires et ritualisées » :

Elles visent à séduire, à émouvoir, étonner, capter, capturer. Faute de posséder l'autre, d'imposer sa présence en dehors des séances de travail, du cadre rigide établi par Beauvoir (elles se voyaient régulièrement un mardi sur deux), Violette Leduc impose ses mots. Comme pour continuer la conversation, prolonger ses soirées avec Beauvoir, ses après-midi studieuses. Car il s'agit d'une correspondance univoque. D'un monologue ou d'un chant solitaire⁹².

Par rapport à ce que Jansiti appelle un chant solitaire, j'entends plutôt l'idée du chœur que porte en elle Violette Leduc. Écrivant toujours à partir de ce que la passion fait naître de trop grand, trop beau, trop triste, trop vide et trop plein en elle, Leduc garde aussi les mots et les voix des autres qu'elle aime comme des souvenirs, des lieux d'où elle peut à son tour écrire. « Violette Leduc s'est fabriqué un personnage dans le langage et la découverte parfois cruelle de la vérité. Elle a créé sa propre mythologie de l'écriture et de l'amour », écrit Jansiti, rappelant que les mots d'ouverture dans *La Bâtarde* (qu'elle est « née à la pointe d'une plume ») portaient déjà une vision juste et claire de ce qui subsisterait d'elle en littérature : « Je m'accroche à des amours qui sont des causes perdues d'avance mais c'est peut-être ce grand luxe de mon sentiment qui subsistera de moi dans l'éternité⁹³. »

La solitude apparaît chez Leduc comme ce qui est appelée à être dérangée, bouleversée : transformée comme le sont les mots et les images sous sa plume. La solitude « haïe et recherchée en même temps⁹⁴ » est celle de la « grande lectrice⁹⁵ » qu'est indubitablement Leduc : « Elle sait parfaitement ce qu'elle cherche en littérature, ce qu'elle aime lire, ce qu'elle veut écrire. Elle a connu dans sa vie des passions, des désillusions, des exaltations. Elle place depuis son

⁹² *Ibid.*, p. 20

⁹³ *Ibid.*, p. 29

⁹⁴ René de Ceccatty, « Préface », *Éloge de la bâtarde*, p. 27

⁹⁵ *Ibid.*, p. 30

adolescence la littérature très haut⁹⁶. » C'est à la lumière de cette affirmation que je tiens à entendre, dans le supposé chant solitaire de Leduc, ce que René de Ceccatty appelle une « quête du réel à travers les mots écrits⁹⁷ » : c'est-à-dire une écriture qui, se tenant au plus près de celle qui écrit, qui se fonde sur une lecture amoureuse du monde, permet « de comprendre la spécificité du processus de création⁹⁸. » À propos du scénario de l'adaptation cinématographique de l'œuvre et de la vie de Violette Leduc auquel contribue Ceccatty, celui-ci écrit :

La présence de corps vivants (acteurs), de paysages existants, de lieux identifiés constitue non seulement un simulacre de vérité, mais une introduction de la vie dans le récit et donc un foisonnement de tensions, de mouvements, de tropismes qui équivaut à ce matériau qu'a en tête l'écrivain quand il écrit et dont une part infime apparaît sur la page⁹⁹.

Le réel à partir duquel travaillent les écrivaines qui m'intéressent dans cette thèse (et ce, même quand certains critiques n'y voient que l'impudeur, la mégalomanie ou le manque d'imagination ou de talent), est exactement ce qui offre le contrepoids aux excès qu'éveillent, pour elles, et pour moi en tant que lectrice, l'amour et la littérature. Comme Ceccatty qui tente d'expliquer son amour pour Violette Leduc (à la fois l'œuvre, la femme et l'écrivaine), il réfère, en deux temps, à deux traits de son histoire : la bâtardise et son identification « avec toutes les passions de l'impossible qu'a décrites Violette [...] notamment avec son amour pour Simone de Beauvoir. » Or, « ce serait beaucoup forcer l'interprétation que de vouloir expliquer mon admiration pour Violette sous cet angle », écrit-il, « Sinon que toutes les formes d'exclusion fondées sur des préjugés imbéciles me révoltent et que ceux qui, par leur art, s'y opposent me passionnent¹⁰⁰. » Ainsi, c'est encore l'amour – ou plutôt, l'identification à certains amours – qui prend le dessus sur le reste. Oui, la bâtardise offre un « angle », mais c'est l'expérience de l'amour – dans tout ce qu'elle peut contenir d'impossible – qui offre un socle à la pensée : c'est elle qui, dans ce que Ceccatty appelle son « système de lecture¹⁰¹ », permet d'entendre l'autre à travers soi, et de s'entendre soi-même à travers l'autre.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*, p. 42

⁹⁸ *Ibid.*, p. 43

⁹⁹ *Ibid.*, p. 45

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 42

¹⁰¹ *Ibid.*

*

« Chère Simone de Beauvoir c'est une prière : à l'avenir, parlez-moi des livres des autres, quand vous aimez fort un roman de femme écrivain dites-le-moi sans retenue, parlez-moi des autres¹⁰². » L'adresse que fait ici Leduc à de Beauvoir est la seule du genre dans l'entièreté de la correspondance et de l'œuvre romanesque de Leduc. Dans une lettre (incomplète) datée du 20 juillet 1951, Leduc écrit qu'elle a acheté un numéro des *Nouvelles littéraires* dans lequel Simone de Beauvoir, et d'autres femmes de lettres, répondent aux questions de la journaliste Édith Mora à propos, devine-t-on, des influences littéraires du moment : « Germaine Beaumont, p[rince]ss[e] Bibesco vous citent, vous admirent. C'est admirable. Vous dominez toute la littérature féminine. On croirait que vous orientez les réponses de G. Beaumont qui sont meilleures que ses textes¹⁰³. » Leduc se dit « surprise » de lire une citation de Beauvoir à propos de Duras : « le livre de Duras que vous n'aimez pas beaucoup » alors qu'« il correspond quand même aux idées que vous avez exposées¹⁰⁴. » Dans cette lettre où elle mentionne encore sa jalousie, Leduc modifie néanmoins son approche. Il semble qu'en prenant conscience de sa place privilégiée aux côtés de Beauvoir, et qu'en lisant ce que d'autres disent d'elle et de leur propre pratique d'écriture (« ces femmes qui écrivent [...] savent parler, répondre à une question, penser »), Violette Leduc prend la mesure de ce que les femmes peuvent lui apprendre.

C'est en termes d'apprentissage que Leduc réfère à l'article. Elle avoue dans sa lettre qu'elle apprend que Simone de Beauvoir « ne mange guère à midi » et qu'en cela, elle peut tout faire, travailler sans manger, puis, « sans aigreur », elle « découvre » que les écrivaines qui obtiennent du succès le méritent. La place qui s'ouvre ainsi en Violette Leduc pour accueillir ses contemporaines lui fait dire qu'elle :

aur[a] fait un grand progrès dans plusieurs domaines et même dans l'amour qu'[elle] [a] pour [elle] lorsqu'[elle] aur[a] décidé de vaincre [s]a timidité, d'avoir des aventures féminines, de ne plus penser à l'échec avant la réussite. Il est grand temps¹⁰⁵.

¹⁰² Violette Leduc, *Correspondance, op. cit.*, p. 182

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 183

Il est grand temps, oui, de penser avec Violette Leduc à ce peuvent faire, littéralement, les femmes qui écrivent, et qui se lisent, et ce, en termes de demande tyrannique d'apprendre, de connaître, de lire, d'écrire et de penser aux noms de celles qui font de la littérature ce que Françoise Collin appelait déjà, du féminisme, « une aventure à hauts risques¹⁰⁶ ».

Un effet de sirène

À l'instar de « la petite phrase » qui, chez Proust, « porte l'amour au-delà de la réalité et du temps », il y a dans la reconnaissance d'une voix par une autre, quelque chose comme un dévoilement de soi à soi qui opère et qui, opérant, laisse une trace, une marque. Je rappelle que la petite phrase en question est, dans *La Recherche*, un fragment tiré de la Sonate de Vinteuil ; une œuvre fictive pour violon et piano qui deviendra, pour Odette et Swann, « comme l'air national de leur amour¹⁰⁷ ». Il est dit de Swann qu'en l'entendant, (mais surtout en la réentendant), « il redevenait peu à peu lui-même, mais à une autre¹⁰⁸. » La petite phrase est d'emblée associée à l'amour et au désir de répétition, de recommencement.

Tenant compte de « l'âge déjà un peu abusé dont approchait Swann », le narrateur de *La Recherche* affirme que « [l'amour] n'évolue plus seul suivant ses propres lois inconnues et fatales » :

Comme nous possédons sa chanson, gravée en nous tout entière, nous n'avons pas besoin qu'une femme nous en dise le début [...] pour en trouver la suite. Et si elle commence au milieu – là où les cœurs se rapprochent, où l'on parle de n'exister plus que l'un pour l'autre – nous avons assez l'habitude de cette musique pour rejoindre tout de suite notre partenaire au passage où elle nous attend¹⁰⁹.

Cela dit, à chaque apparition, la petite phrase insuffle, au cœur et au corps de Swann, « la possibilité d'une sorte de rajeunissement¹¹⁰ ». Surgissant dès lors moins dans le récit comme un

¹⁰⁶ Françoise Collin, « Une aventure à hauts risques », *Anthologie québécoise 1977-2000*, Montréal, Remue-ménage, 2014 [1985], p. 77

¹⁰⁷ Marcel Proust, *Un amour de Swann*, Quarto, p. 180

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 196

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 163-164

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 174

fantôme que sous la forme fugitive et prégnante de la passante de Baudelaire, « il [éprouve] pour elle comme un amour inconnu » :

Il était comme un homme dans la vie de qui une passante [...] vient de faire entrer l'image d'une beauté nouvelle [...] sans qu'il sache seulement s'il pourra revoir jamais celle qu'il aime déjà et dont il ignore jusqu'au nom¹¹¹.

Or, là où la petite phrase est intéressante dans le cadre de cette recherche, c'est dans le fait qu'elle n'est pas connue d'avance. Elle est entendue par Swann en lui donnant un certain plaisir, en lui donnant l'impression, aussi, d'être choisie par lui. Mais ayant semé cette certitude, la petite phrase disparaît. Ce n'est qu'au moment de son retour, quand, enfin, Swann réalise qu'il s'agit bien là d'elle, « secrète, bruissante et divisé, la phrase aérienne et odorante qu'il aimait¹¹² », qu'il traduit ce que de Beauvoir disait à propos de ces « grands amoureux » qui n'ont que le désir d'annexer l'objet de leur amour : « Mais maintenant il pouvait demander le nom de son inconnue [...] il la tenait, il pourrait l'avoir chez lui aussi souvent qu'il voudrait, essayer d'apprendre son langage et son secret¹¹³. »

Par son désir « d'annexer » la petite phrase – au sens de la posséder, d'en devenir son plus grand maître – Swann reconnaît qu'une telle entreprise implique un certain *dé-lire* (une manière d'interpréter les signes à l'envers, c'est-à-dire en multipliant les chemins pour arriver à lire ce qui lui échappe) :

Peut-être était-ce à cette angoisse qu'il était redevable de l'importance qu'Odette avait prise pour lui. Les êtres nous sont d'habitude si indifférents que, quand nous avons mis dans l'un d'eux de telles possibilités de souffrance et de joie pour nous, il nous semble appartenir à un autre univers [...] Swann ne pouvait se demander sans trouble ce qu'Odette deviendrait pour lui dans les années qui allaient venir¹¹⁴.

Considérant toutefois, sans relâche, que :

La petite phrase continuait à s'associer pour Swann à l'amour qu'il avait pour Odette. Il sentait bien que cet amour, c'était quelque chose qui ne correspondait à rien d'extérieur, de constatable par d'autres que lui [...] Mais la petite phrase, dès qu'il l'entendait, savait rendre libre en lui l'espace qui pour elle était nécessaire¹¹⁵.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 173-174

¹¹² *Ibid.*, p. 175

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 194

¹¹⁵ *Ibid.*

Cet espace intérieur qui se crée non pas au contact physique d'un être, mais qui réside plutôt dans le sentiment que fait naître une autre sorte de proximité, le souvenir d'un lieu ou encore, l'attachement sentimental que ravive une note, un parfum, un geste.

*

Tel que je l'ai énoncé au premier chapitre de cette thèse, le philosophe Peter Sloterdijk met de l'avant l'idée selon laquelle « les histoires d'amour sont des histoires de forme, chaque solidarisation étant une constitution de sphère, c'est-à-dire une création d'espace intérieur¹¹⁶. » Cela dit, c'est en regard de ce qu'il nomme « le stade des sirènes » que cet espace intérieur prend, dans le cadre de ma propre recherche, tout son sens. Interrogeant le rapport entre l'être qui use de sa voix et celui qui l'entend, l'écoute, Sloterdijk pose d'emblée la question de « l'accès » :

Comment est-il possible que je sois pour des milliards de messages un roc contre lequel ils se brisent comme des vagues sans susciter d'écho, tandis que certaines voix et instructions m'ouvrent et me font trembler, comme si j'étais l'instrument d'élection de leur résonance, un médium, une embouchure qui ne pourrait sonner que sur leur pression? Ne reste-t-il pas encore ici à penser une énigme de l'accès? Ma capacité à être atteint par certains messages irréfutables n'a-t-elle pas un "fond" obscur dans une faculté de résonance dont on n'a pas encore parlé jusqu'à ce moment¹¹⁷?

Non plus pensé ici en termes de rupture ou de déchirure temporelle qui réinstaurerait inmanquablement une logique binaire (un avant, un après ; une absence, une présence), l'accès pour Sloterdijk implique une voie, un chemin, un trajet par lequel l'affection pourrait, à son tour, tendre vers la durée. Accéder à un prolongement dans le temps qui n'aurait plus à voir, dans le présent, avec la gestion d'un passé lourd ou l'improbabilité du futur. Expliquant que,

[d]epuis que la culture de l'écrit a fait valoir sa loi, être sujet signifie surtout : pouvoir d'abord et le plus souvent résister aux images, aux textes, au discours et aux musiques que l'on rencontre, exception faite de celles dont le droit à forcer mon approbation et mon accord est d'emblée admis – pour une raison ou pour une autre¹¹⁸.

Sloterdijk s'interroge sur la « défascination ». Un processus de résistance grâce auquel le sujet développe un sens critique et « où devient possible pour lui une relation de non-saisissement

¹¹⁶ Peter Sloterdijk, *Bulles*, 1998, p. 14

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 523

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 525

avec les présentations rhétoriques et musicales qui font appel à son accord¹¹⁹. » Observant que « [l']oreille est elle aussi éduquée à diviser les esprits et les complaisances », Sloterdijk écrit que dans « le refus du saisissement s'exprime une intelligence stratégique¹²⁰ ». Ce qu'il définit dès lors comme un apprentissage (celui de démystifier la vérité qui perce l'oreille de la même manière que le mensonge) et « une résistance accrue à la séduction » l'amènent à réfléchir aux différences de pouvoir entre ce qui séduit. Si l'histoire n'était en fait qu'un « combat de titans pour l'écoute humaine », Sloterdijk ose demander laquelle de ces « voix » (entre la conviction, l'hypothèse et l'enchantement) serait, au final, le plus apte à « disposer d'un sauf-conduit pour franchir nos barrières de distance [...] et faire de nous des auditeurs qui succombent¹²¹. » En regard de ce qui séduit (ou qui aurait le pouvoir de le faire), Sloterdijk émet toutefois des réserves : « Faut-il y réagir d'un haussement d'épaules, et permettre ce qui plaît? », demande-t-il, faisant de facto une transition vers le fameux épisode de l'*Odyssée* où Ulysse, sous le conseil de Circé, doit « se garder [...] de la séduction mortelle exercée par le chant des sirènes¹²². » Mais contrairement à bon nombre de ses prédécesseurs, Sloterdijk ne succombe pas à la séduction de son propre exemple. Cet épisode dont il dit qu'il représente « la scène primitive de l'antique viol musical, et d'un nouveau type de résistance à cette violence¹²³ » atteint un autre niveau pour la pensée quand, au lieu de simplement glisser vers lui, en imposant le chant des sirènes comme preuve de ce qui n'a aucune équivalence, et qui annule tout adversaire dans le réel, il demande :

Sur quoi se fonde cette conviction qu'à Homère, du fait que les sirènes, avec leur chant, donnant la mort à tous les êtres – quelle que soit celui qui les rencontre? [...] Quels attraits utilisent ces oiseaux chanteurs mortels ayant pris forme féminine, pour faire perdre ses esprits à quiconque les entend? Que savent les sirènes de leurs victimes, pour pouvoir les approcher de si près? [...] Quelle peur, quelle expérience, quelle imagination sont parvenues à créer chez les narrateurs des mythes grecs l'association d'idées entre le chant et la destruction¹²⁴?

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ibid.*, p. 526

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*, p. 528

L'impossibilité d'émettre, « en toute certitude », des réponses à ces questions ne force pas pour autant Sloterdijk à s'incliner devant le mystère des sirènes. Allant jusqu'à faire dévier la dimension sacrée de leur chant vers le rapport musical qu'il entretient avec l'oreille humaine, il remet en question tout le fondement de l'idée classique voulant que le chant des sirènes ne soit que « la musique d'un principe hostile¹²⁵ ».

« La mort par les sirènes ne survient tout de même pas sous la forme de l'effroi », écrit Sloterdijk, « mais sous celle d'une irrésistible insinuation dans l'ouïe la plus intime de chacun des auditeurs. » Attentif aux détails, il rappelle avec justesse que, chez Homère,

là où chantent les sirènes, les vents cessent de souffler [...] pas un son de la nature, pas un bruissement de la mer, pas un battement de voile ne fait concurrence aux voix magiques [...] La mer se transforme en une salle de concert coupée du monde¹²⁶.

Mais, au cœur de cette salle de concert coupée du monde, et d'où personne ne revient, de quel « type » de musique pourrait-il bien s'agir? Est-ce vraiment là, comme pour le pauvre Swann, une seule question de « genre »¹²⁷? Un simple besoin de se « rendre » à l'amour? De vouloir s'en approcher au point de « périr » dans la grandeur du rêve qu'on a de lui? Sloterdijk suggère qu'« [e]n vérité, la séduction exercée par la musique des sirènes ne naît pas d'une sensualité naturelle, comme le croyait Adorno, qui se trompait sur ce point » :

Il semble plutôt que la nature de ces chanteuses soit de ne pas exposer leurs propres attraits : leur concert n'est pas l'interprétation d'un programme lascif qui a eu jusqu'ici l'heur de plaire à tous ceux qui passaient devant elles [...] Le caractère irrésistible des sirènes a son origine mystérieuse dans le fait qu'avec une étrange absence de scrupules, elles ne donnent jamais leur propre répertoire, mais uniquement la musique des passants [...] Si les sirènes ont jusqu'ici trouvé en tous les auditeurs, Ulysse compris – Ulysse tout particulièrement –, [...] c'est parce qu'elles chantent depuis le lieu de celui qui écoute [...] Écouter les sirènes signifie par conséquent [...] vouloir rester dans la source d'émotion de ce son dont on ne peut se passer¹²⁸.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 529

¹²⁶ *Ibid.*, p. 530

¹²⁷ On se rappelle, à la fin d'*Un amour de Swann*, comment le personnage de Swann s'exclame, au terme de ce qui avait fait « de son durable amour pour Odette un long oubli de l'image première qu'il avait reçue d'elle » : « Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre! »

¹²⁸ Peter Sloterdijk, *op. cit.*, p. 531-532

Dans ce dernier passage, pourquoi dire que les sirènes ont trouvé chez « Ulysse tout particulièrement » un auditeur, alors qu'il est « le premier à pouvoir s'échapper vivant de son entrée dans le chant¹²⁹ »? Cela signifierait-il qu'Ulysse n'a pas été tout à fait « atteint » par les sirènes ?

Peter Sloterdijk met en lumière certaines critiques « post-homériques » qui ont « dressé des parallèles typologiques entre Ulysse et Œdipe, et prêté aux sirènes un destin calqué sur la fin du Sphinx de Thèbes : furieuses qu'Ulysse se soit échappé », écrit-il, « elles se seraient précipitées vers leur perte. » Mais, « [l]a logique de ce lien paraît transparente », affirme-t-il d'emblée, « ou bien c'est Ulysse qui doit mourir, ou bien ce sont les sirènes¹³⁰. » Force est donc de constater qu'il se dessine encore, dans cette logique d'exclusion qu'expose Sloterdijk, la fatalité même du destin des femmes qui, en littérature, connaissent et maîtrisent « l'art des sirènes ». C'est-à-dire l'art de savoir :

placer dans l'âme du sujet l'enthousiasme qu'il éprouve pour lui-même [...] la musique des sirènes repos[ant] sur la possibilité d'avoir un temps d'avance sur le sujet dans l'expression de son désir [...] Ainsi, le chant des sirènes n'agit pas seulement comme de l'extérieur. Il résonne plutôt comme si s'accomplissait à travers lui, achevée et comme s'il s'agissait de la première fois, l'émotion la plus spécifique du sujet, qui s'élance à présent pour s'exprimer¹³¹.

Dans les œuvres que j'ai choisies d'étudier, et qui rassemblent des auteures qui résistent (à différents degrés) au réflexe qu'ont certains critiques de les « ranger » du côté de l'autofiction, il me semble que penser l'amour (l'amour de l'amour dans tout ce qu'il implique de récit, de mémoire, de fiction, mais aussi l'amour de l'écriture et de la lecture) offre un accès différent à la « musique » dont elles sont faites et qui ne renverrait justement pas à cette « musique d'un principe hostile » dont parle Sloterdijk. En fait, le chant des sirènes me permet d'ouvrir l'horizon de lecture du corpus à l'étude en considérant une musique qui aurait moins à voir avec le chant du cygne (malgré ce qui a été dit au sujet de l'œuvre de Nelly Arcan, par exemple) qu'avec le chœur des Érinyes. Ce concert de voix qui, sous le prétexte de la vengeance, poursuivent sans fin, et ensemble, le rêve de l'amour.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 542

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*, p. 532-533

Ainsi, l'idée d'aborder des œuvres littéraires écrites au Je (qui répondent en quelque sorte à une pratique de ce qui est communément appelé « récit de soi ») par l'angle du chœur plutôt que par celui des voix égoïstement isolées les unes des autres, permet d'échapper, comme Ulysse avec les sirènes, à l'idée que l'amour aurait une seule origine; un « pouvoir naturel », une cause extérieure et détachée de celles qui lisent par amour, le cherchent ou l'écrivent.

Comme le remarque Sloterdijk : « nous n'avons aucune raison d'affirmer que l'attraction de la musique des sirènes ait déjà été bien comprise [...] La seule chose qui [...] paraisse certaine, c'est que les sirènes ne posent en aucun cas la main sur leur victime¹³² ». Le principe de distance revient dès lors ici comme une finalité ultime pour penser l'amour comme savoir-faire, et donc comme une manière, dans la littérature, de faire du lien. Reprenant d'ailleurs l'image des cordes avec lesquelles Ulysse demande à être attaché au mât de son propre bateau, Sloterdijk demande :

Est-ce un hasard si ces cordes, en grec, signifient presque la même chose que les chanteuses qui tirent de l'autre côté? Homère sait-il déjà que contre les liens qui nous attachent seuls d'autres liens peuvent nous aider? Est-il déjà clair à ses yeux que la culture en général, et la musique en particulier, n'est pratiquement qu'une division du travail dans l'art de tresser les cordes de la séduction¹³³?

C'est dans le même ordre d'idées que Guylaine Massoutre s'intéresse à Cordélia, ce personnage de la tragédie shakespearienne du roi Lear qui a « la corde emblématique au cœur de son nom¹³⁴ ». Massoutre demande : « Quelle loi de la mémoire a-t-elle défiée? Quelle résolution met-elle en place¹³⁵? » Pour bien comprendre le raisonnement de Massoutre, je rappelle que Cordélia est la plus jeune de trois sœurs dont le trio fait penser à l'organisation même des Érinyes. Mais si, dans ce trio, Cordélia est « la fille préférée » du roi, rien ne sera plus fort que son amour pour résister à la séduction même du privilège. C'est-à-dire que Cordélia refuse catégoriquement de répondre à l'exigence du roi Lear quand celui-ci demande, à tour de rôle, à chacune de ses filles : « Quelle est celle de vous dont nous pourrions nous dire le plus aimé? »

¹³² *Ibid.*, p. 535 et p. 543

¹³³ *Ibid.*, p. 535

¹³⁴ Guylaine Massoutre, *Matière noire*, Montréal, Nota Bene, 2013, p. 64

¹³⁵ *Ibid.*, p. 65

À ce concours qui est « une joute verbale » et qui vise à décider de l'héritage du roi, Massoutre explique que « la règle est faussée, car [le roi] sait la réponse d'avance [...] Aucun jury ne pourra trancher [...] Le seul avis est le sien¹³⁶. » Lasse d'entendre le discours « plein de charbons ardents » de sa soeur, et d'assister « aux courbettes obséquieuses » de son autre sœur, qui tire « vers elle la bride du trop et la longe du trop peur », Cordélia ne dissimule pas ses soupirs :

Elle murmure en aparté qu'elle sait aimer, que la comédie suffit, que c'en est assez, et lorsqu'on l'interroge, elle livre cette vérité, mi-déférente, mi-imprudente : « mon amour est plus riche que ma langue »¹³⁷.

Cordélia refuse donc de faire de son amour une parade. Elle associe la parole amoureuse (son aveu véritable) à l'impossibilité de sa traduction par le geste physique : « Je ne peux élever mon cœur jusque sur mes lèvres », dit-elle, témoignant par le fait même du rapport qu'entretient l'amour avec une certaine forme d'élévation, hors de soi. Ainsi que l'écrit Massoutre : « nulle escalade, nulle surenchère, aucune parole n'équivaut au sentiment ! Il y a ce qui est, l'authentique présence d'esprit, suivi du geste qu'on imagine, le silence au bord du retrait, l'interdit d'amour qui est aussi l'amour et qui le reconnaît¹³⁸. »

Entre l'étymologie fluctuante du nom de Cordélia (*cœur de lion, corps idéal, dame de la mer*) et la clarté avec laquelle elle refuse radicalement de « satisfaire la demande tyrannique » d'un père en plein délire, Cordélia est « [c]omme Peau d'âne échappant à la concupiscence paternelle, celle-là fuit l'héritage, le pouvoir, les honneurs et les fastes, et surtout la folie de sa famille¹³⁹. » Par le murmure qu'elle oppose aux tirades artificielles de ses sœurs, Cordélia démolit l'ordre de Lear : « Lear sait lire », écrit Massoutre, « Lire c'est Lear [et] il ne supporte pas le moindre déplacement de sens altérant son intention¹⁴⁰. »

¹³⁶ *Ibid.*, p. 60

¹³⁷ *Ibid.*, p. 61

¹³⁸ *Ibid.*, p. 62

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 61

Il résulte donc de cette exigence que garde pour elle-même Cordélia non pas de réelle rupture ou de sacrifice, mais plutôt « une parole admirable, ouverte sur les liens de la vie comme à soi¹⁴¹. » Il faut dire, en ce sens, que les sirènes et Cordélia n'ont pas tant à envier à Antigone le pouvoir de son geste que le fait que sa parole existe, indéfiniment, par et pour elle-même. En effet, bien qu'Antigone meure en scellant son destin de bâtarde, sa mort demeure une réalisation de sa propre main. Par un geste symbolique qui passe doublement par la parole (Antigone ne lance en fait qu'une poignée de terre sur le cadavre de son frère bien-aimé; le véritable affront réside dans l'aveu qu'elle fait au roi Créon en ne cherchant jamais à dissimuler ni à amoindrir les intentions de son projet), la fille d'Œdipe et de Jocaste, sœur d'Ismène, Étéocle et Polynice, marque non seulement l'évidence de son amour, mais l'évidence du geste qu'elle pose au nom de cet amour.

À la lumière de ce parallèle avec Antigone, force est de constater que le chant indicible des sirènes, comme le silence de Cordélia, n'est voué à rien. Un « rien » qui résulte peut-être d'un engagement naïf dans le « rêve d'aimer, aux contours d'un idéal de vivre¹⁴² ». Pourtant, s'il ne reste « rien » du silence de Cordélia – pas même la possibilité d'en reprendre le fil –, l'idéal qu'elle poursuit, en-dehors du langage et de la maîtrise des mots de l'amour, maintient l'amour comme un horizon, dans ce lieu que Massoutre appelle « un possible impossible » : « au-delà de quoi tout est obscur, tout est parfait¹⁴³. »

Comme du cristal

Alors que le « sort » de la petite phrase dans *La Recherche* « était lié à l'avenir¹⁴⁴ », sa dernière occurrence dans *Un amour de Swann* témoigne de l'amour que fait naître le caractère insondable de la musique dans le cœur de Swann :

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 67

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Proust, *Un amour de Swann*, *op. cit.*, p. 281

Ces charmes d'une tristesse intime, c'était eux qu'elle essayait d'imiter, de recréer [...] Sans doute la forme sous laquelle elle les avait codifiés ne pouvait pas se résoudre en raisonnements. Mais depuis plus d'une année que, lui révélant à lui-même bien des richesses de son âme, l'amour de la musique était pour quelque temps au moins né en lui¹⁴⁵.

La dernière description que rapporte en ce sens le narrateur attribue à la petite phrase la forme et la résonance d'un « dialogue » entre le piano et le violon :

La suppression des mots humains, loin d'y laisser régner la fantaisie, comme on aurait pu croire, l'en avait éliminée ; jamais le langage parlé ne fut si inflexiblement nécessité, ne connu à ce point la pertinence des questions, l'évidence des réponses¹⁴⁶.

Dans ce dialogue qui emprunte à la fable le style d'une personnification, le piano se plaint « comme un oiseau abandonné » et le violon répond « comme d'un arbre » : « Merveilleux oiseau! Le violoniste semblait vouloir le charmer, l'apprivoiser, le capter¹⁴⁷. » Dans ce long passage qui annonce en fait la désillusion de Swann vis-à-vis de son amour pour Odette, le violon est comparé à une voix humaine. Donnant l'illusion « qu'une chanteuse s'est ajoutée au concert », Proust écrit que, levant les yeux, et ne voyant pourtant que des étuis vides, « on est encore trompé par l'appel décevant de la sirène¹⁴⁸ ».

La figure de l'oiseau comme incarnation d'une certaine pureté de la langue revient dans l'œuvre de Christine Angot, notamment sous la forme d'un portrait, à la toute fin de *La petite foule*. Ce qui m'intéresse d'ailleurs dans *La petite foule*, c'est comment le petit, le fragile voire une certaine tendresse parvient à se lover au sein d'une narration qui se présente d'emblée comme un bloc. Comment, aussi, depuis sa posture d'écrivaine mal-aimée, Angot s'approprie les clichés de la solitude et arrive à la fois à se dresser contre ceux et celles qui jouissent de ce qu'elle appelle, l'instinct meurtrier et à investir, au sein de ce combat, une posture indéniablement romantique, et amoureuse.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 280

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 282

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 279

*

Il est difficile de faire fi de ce que la critique a appelé l'écriture au scalpel de Christine Angot. Reste que ce qui donne sa mesure et sa force au scalpel, c'est la souplesse avec laquelle s'effectue l'incision. Il ne s'agit pas de charcuter l'histoire avec un scalpel, mais d'en choisir des morceaux bien précis, et de les retourner. De les virer, doucement, dans tous les sens parce que si l'écriture chez Angot ne fait pas consensus, elle convoque bel et bien les sens; et c'est ainsi et qu'on peut affirmer qu'elle est sensuelle. Or, si elle fait mal aussi – qu'elle investit ce lieu-là de la blessure et du manque – c'est parce qu'elle s'efforce de faire voir d'où vient la douleur. Et qu'à force de montrer du doigt, de tendre la joue, de forcer l'oreille en répétant les mêmes thèmes, et souvent les mêmes phrases... Christine Angot emporte sa lectrice avec elle. Suivant ainsi l'élan de la dérive, la violence de son écriture, s'il y en a une, n'est donc pas celle du couteau dans le dos, ni même des grenades ou des mitraillettes. Au contraire, la violence est une simple force. Celle que la pression libère à chaque battement : battements d'ailes, battements de cils, battements de cœur. Dans l'intermittence qui régit le temps de l'amour et de l'écriture. Dans ce qui ne s'arrête pas longtemps, mais qui le fait quand même, en empruntant au rythme, à la cadence et à tous les gestes et mouvements de l'amour et de l'écriture, un désir de faire du sens. Une envie, aussi, d'inventer des trajectoires et de croire aux traversées; aux passages entre l'amour et la haine, mais aussi, à ce qui bloque, à ce qui impose un ralentissement. Une violence qui témoignerait d'une retenue nécessaire au temps urgent et dépassé de l'amour.

Comme du cristal... le bruit, le poids et les images de la voix chez Christine Angot donnent lieu à une écriture fondée sur la répétition de composantes et de thèmes tragiques tels que l'inceste, l'amour impossible, la guerre, la solitude et la mort. Angot fait de la littérature non pas un simple travail de surface ou de superposition, mais plutôt une composition baroque qui frôle celle de la fresque ou de la symphonie classique. En ce sens, si *La petite foule* existe par morceaux – comme une série de portraits – le roman, lui, ne se lit pas en pièces détachées. Il n'y a pas de table des matières à la petite foule. Ce n'est pas un catalogue. À l'instar de l'histoire d'amour, il y a un début et une fin, mais il y a avant tout une construction, un fil, un chemin qui permet le passage de l'un vers l'autre. Comme toujours chez Angot, il y a une direction précise, aussi mouvante soit-elle. Et c'est dans l'illusion d'une pluralité, d'une multiplicité et peut-être même

dans la liberté dont jouit celui ou celle qui se croit anonyme dans la foule, que Christine Angot, en véritable chef d'orchestre, tient sa lectrice en haleine, captive.

À la lumière de ce qui précède, c'est pour une raison sans doute évidente que je souhaite conclure avec « L'oiseau » de Christine Angot. Un texte qui tranche avec le reste de son œuvre notamment par un enchaînement d'onomatopées qui vise à « traduire » l'intraduisible : les chants de différents oiseaux. Alors qu'avant *La petite foule*, cette même exigence d'écrire *le vrai* passait, dans ses autres textes, par tout un dispositif syntaxique et lexical qu'Angot tournait dans tous les sens – en s'efforçant de *nous faire voir* – il y a dans « L'oiseau » (qui arrive vraiment à la toute fin de *La Petite foule*, après le portrait intitulé « La petite foule » dont l'écriture traduit, à la perfection, un chaos d'aéroport), quelque chose de l'ordre de l'imprévu, et de la surprise. « Wi wi wi, wi wi WI, wi », y lit-on d'emblée. La note d'ouverture ne faisant entendre rien de moins que le fameux « oui » de l'amour que j'ai évoqué précédemment. Ce « oui » qui signe la fin du monologue de Molly Bloom dans *Ulysse* et dont la répétition marque comme une sorte de ponctuation étrange de cet amour fou qu'avait Joyce pour Nora, la femme derrière le personnage de Molly Bloom et dont la rencontre, je le rappelle, donne à l'histoire d'*Ulysse*, son unique inscription temporelle, son origine et sa durée. Cette folie qui fait également dire à Camille Laurens que « oui » est un « mot cosmique », dans lequel on peut « entrer » comme dans « une profondeur d'autant plus grande qu'elle est cachée par la banalité de leur usage, comme on marche à Rome, sans le savoir, sur des siècles enfouis¹⁴⁹. » Dans ce « wi wi wi, wi wi WI, wi » d'Angot s'entend donc non seulement l'ouverture ultime à l'autre (qui ne répare en rien la solitude que l'amour ancre en soi), mais l'appel caché de la fiction amoureuse. À la fois son attrait, son pouvoir de vérité et sa capacité à changer de forme.

Cela dit, « L'oiseau » n'est pas un monologue, ni une tirade, ni un exercice surréaliste. Chaque fois qu'un chant se fait entendre, il est interrompu, commenté, par la voix expéditive d'une narratrice aux aguets. Premier chant : « Comme du cristal¹⁵⁰ », dit-elle, puis deuxième chant : « C'est constant, c'est cristallin¹⁵¹ ». Quant au troisième : « Régulier, mais désordonné, car

¹⁴⁹ Camille Laurens, *Quelques-uns*, *op. cit.*

¹⁵⁰ *La Petite foule*, p. 253

¹⁵¹ *Ibid.*

fulgurant, impromptu, et toujours cristallin. De l'eau pure¹⁵². » Les phrases se raréfient, mais le chant ne s'arrête pas : « Le pépiement est multiple », écrit Angot, « il part dans tous les sens, il y a plusieurs oiseaux¹⁵³. » Malgré l'inventivité qui détonne de ce dernier portrait, son intérêt ne réside pas dans l'usage organique que fait Angot de la langue. Il me semble même que contrairement à ce qu'ont avancé certaines critiques, l'idée de clore ainsi le texte ne relève pas de la poésie ni de la moquerie. Il y a chez Angot une volonté de capter par l'écriture quelque chose de l'ordre de l'intouchable, de l'inatteignable. Comme une note impossible, mais qui, en même temps, ferait sens pour tout le monde : une vérité, un point de lumière dans le langage, quelque chose, comme elle l'écrit, de « cristallin à un point extrême. L'eau pure. Qui revient. Comme si les arbres qui vous entourent étaient du cristal à travers lequel passe une lumière pure¹⁵⁴. »

En public, Christine Angot ne lit pas le portrait de l'oiseau. Depuis la sortie de *La petite foule*, elle en aurait lu plusieurs, mais l'oiseau, jamais. Comme si elle remportait son pari avec la littérature: qu'enfin, c'était clair. Que dans cette faculté d'attendre, et de tendre l'oreille, qui est propre à l'observation des oiseaux, et aussi dans la musique, dans l'intervalle ou l'intermittence qui fait place au silence, résidait l'essence de la littérature : « Le livre qui sera le meilleur de moi, ce sera celui qui n'aura aucune raison d'être, mais qui sera là », écrit Angot, « celui où on pourra juste dire : c'est bien mais sans savoir pourquoi, et donc sans être sûr. Comme quand tu aimes quelqu'un tu dis : je ne sais pas¹⁵⁵. »

Ce rapport entre l'amour et la littérature prend diverses formes dans l'œuvre de Christine Angot, et dans celles de chacune des auteures choisies dans cette thèse. Or, à chaque fois, à chaque nouvelle forme, la répétition est soutenue par une seule et même constante : c'est-à-dire que ce « qu'il faudrait c'est être dépassé par son amour¹⁵⁶. » C'est par le biais de ce dépassement qu'il me semble alors important, voire nécessaire, de penser aux liens entre la vie, l'amour, les

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 255

¹⁵⁵ Christine Angot, *Quitter la ville*, p. 92-93

¹⁵⁶ *Ibid.*

femmes qui écrivent, celles qui lisent et le chant même de celles qui, élevées au rang des oiseaux, atteignent dans la mythologie de l'amour, le plus grand des pouvoirs. Celui qu'ont les sirènes et que Sloterdijk appelle « l'effet de sirène » : c'est-à-dire « la faculté intime qu'ont les individus à être atteints par les messages sonores qui transmettent [...] le sentiment d'être parvenu à l'instant accompli¹⁵⁷. » Le pouvoir de ce qui, de la voix comme de la musique, n'a pas à être expliqué pour être entendu, compris. Comme la femme chez Rachilde qui dit qu'il lui « suffit d'être », l'instant accompli des mots, par la musique, serait “*not a retreat into the past but an intensification of the present*”¹⁵⁸. Dès lors, dans le travail des mots se dégage ultimement, entre le jour et la nuit de l'amour, entre le lieu de son absence et le temps qu'il réinvente, une certaine légèreté : un écho, une résonance, une autre façon de créer des alliances par-delà le cadre fantasmé et l'hétérogénéité des histoires d'amour. Comme du cristal, donc, l'amour de la littérature est une manière de composer avec le monde et ses contradictions. De *faire avec* les absences, le manque, la solitude, mais en refusant de voir en elles une limite ou un empêchement. De se laisser prendre au jeu de l'amour pour penser au-delà du jeu. Penser plus loin que la pure séduction qu'opère sur soi l'idée de la romance et accéder, à travers l'acte de lire et d'écrire, à une expérience de l'amour telle qu'elle s'inscrit chez Duras. Dans la suspension du temps qu'incarne le personnage d'Anne-Marie Stretter et que maintient, *inachevée et inachevable*, l'écriture impossible de Théodora. Ce *longing* que signe, par sa seule et unique présence, un détail, une note, une image, une langue, un mot, un geste, un regard, une voix, une femme dont *la grâce abandonnée ployante d'oiseau mort* fait aimer, pour toujours et à jamais, la littérature :

¹⁵⁷ Peter Sloterdijk, *Bulles*, op. cit., p. 546

¹⁵⁸ Alex Ross, *Listen to this*, London, Fourth Estate, 2010, p. 18

CONCLUSION

*January was a two-faced month, jangling like jester's bells, crackling like snow crust,
pure as any beginning, grim as an old man, mysteriously familiar yet unknown,
like a word one can almost but not quite define.*
—Patricia Highsmith, *The Price of Salt*

Il est aussi difficile de terminer cette thèse sur l'amour et la littérature qu'il a été difficile de commencer à l'écrire. Les questions et les élans que suscitent toute histoire d'amour, tout sentiment amoureux, tout désir de comprendre *ce qu'aimer veut dire* viennent avec leur lot de lieux communs, de clichés et de réponses préfabriquées qui, bien qu'elles plaisent, font ponctuellement douter du sérieux de l'amour. Longtemps, j'ai donc pensé que l'*amour* interférait avec l'amour. Pourtant, au-delà des pensées pompeuses de saint Augustin, des aphorismes d'Oscar Wilde et du masque misogyne que revêt le canon littéraire, ont heureusement résonné la sombre cruauté de Rachilde et l'amour intoxicant, intoxiqué, de Paul B. Preciado et de Virginie Despentes, la pudeur de la Princesse de Clèves et l'élan passionné, intarissable, de Madame Bovary, la rhétorique du désir d'Anne F. Garréta et celle, charnelle, ensorcelante, d'Anaïs Nin, le lyrisme de Sappho et l'art de mourir de Sylvia Plath. Et les correspondances enflammées, intelligentes, drôles et pleines de confidences de Vita Sackville-West, Virginia Woolf, Dorothy Bussy et Violette Leduc... l'infinie confiance que chacune dépose dans les mots de l'autre, offrant à celle qui les lit, au présent décalé de l'amour, l'impression que la tradition épistolaire a donné au chant des sirènes ses plus beaux concertos. Et que l'amour, aussi tragique, fatal ou impossible soit-il dans la littérature des femmes, parvient parfois à se faire Belle au bois dormant au cœur des plus grandes histoires d'amitié.

« Lire est un rapport libre au temps », écrit Guylaine Massoutre, « Me heurtant à l'impossible unité du savoir livresque, je soupèse cette liberté au nombre d'heures incalculables que j'ai consacrées aux livres, à cette passion¹. » Le constat que fait ici Massoutre a inscrit dans ma recherche le lien indéfectible entre l'amour et l'acte de lire et d'écrire. La lectrice est un marin sous sa plume, et comme Ulysse qui brave toutes les tempêtes en espérant revenir un jour à bon

¹ Guylaine Massoutre, *Matière noire. Les constellations de la bibliothèque*, p. 19

port, elle « guette la vague qui fer de son corps l'élan même de l'océan dans l'attraction lunaire². » Pourquoi la littérature se donne-t-elle si bien à la pensée du voyage? Pourquoi l'amour est si vite pensé du côté de l'évasion, de la distraction, de la fuite en avant, de la perte de temps ou de la perte tout court? « Je voyage beaucoup », écrit Massoutre dès l'incipit de *Matière noire*, au chapitre des « Sortilèges » :

Ici et là, parmi les paysages, les maisons, les chambres, les amitiés, des lectures m'ont accompagnée, précédée, retenue, déportée, transportée [...] cet espoir que s'agrandisse naturellement l'espace à mesure que je me déplace, cette promesse que je me fais à moi-même de transformer le quotidien³.

Mais, « [p]ourquoi cette frénésie de lire, ce besoin de mots et des histoires d'autrui? Pourquoi cette subordination à l'ailleurs⁴»? Référant à sa double appartenance à la littérature – comme avide lectrice et critique littéraire –, Massoutre fait de sa bibliothèque « une défense de [son] travail et de [sa] vie, qui accepte de lents changements selon que les idoles passent et qu'[elle] y intègre de nouvelles figures tutélaires ». Encore une fois, le lien entre la vie et la littérature est réitéré, mais de façon à imposer la question même des préférences : « [S]a lecture n'avale pas tout sans protester, ni choisir, ni préférer; il en va alors de même que de définir les lignes de sa vie⁵ ».

« Les femmes ont toujours eu à se justifier de lire », remarque Massoutre, en attirant néanmoins l'attention sur une pratique de lecture qui, jadis, « assignait aux femmes l'érudition, la poésie et les exercices virtuoses des maîtres stylisticiens » : « Voyez madame de Sévigné et sa fille [...] retrouver le bonheur de penser ensemble, dans une correspondance dont on peut envier l'élégance et la complicité⁶. » Dans le tissu sans fin de références à la lecture et à l'histoire littéraire qui traversent *Matière noire*, c'est le doute perpétuel de la lectrice qui annule toute forme de prétention. Celle qui se retrouve souvent dans les ouvrages portant sur l'acte de lire et qui camouflent, sous le désir de transmettre une passion, une envie incontrôlable d'étaler son savoir. La lectrice chez Massoutre ne fait pas de sa bibliothèque une tour d'ivoire. Elle en fait un lieu habité et invitant; un lieu de rencontres, d'idées et de connivence.

² *Ibid.*, p. 20

³ *Ibid.*, p. 11

⁴ *Ibid.*, p. 20

⁵ *Ibid.*, p. 21

⁶ *Ibid.*, p. 24

« L'histoire de la lecture est si bien documentée qu'elle a de quoi décourager de la reprendre », écrit judicieusement Guylaine Massoutre, avant de poser cette question qui est devenue la mienne dans le cadre de cette thèse :

Qu'allais-je faire en écrivant ce livre, entre la retraite amoureuse et la mélancolie bovaryste, avec ce silence encombré de fantômes et de références [...] Quelle serait ma cachette, y aurait-il volupté? J'étais au fait des peuplements fictifs et de la vanité des jeux de miroir⁷.

À mes propres interrogations de départ à savoir s'il s'agit toujours d'amour quand il est question de la littérature et des femmes, j'en suis venue à me demander si la question du lieu convoquait inmanquablement, elle aussi, celle de la mémoire, du souvenir, d'une trajectoire qui fait dire au présent parfois désespéré, parfois désespérant de l'amour, que oui, l'amour a bel et bien eu lieu? Qu'il était là, dans cette chambre, dans ce château, épars parmi les hôtels ou enterré sous un chêne, dans tel jardin devenu secret pour l'occasion. Je me suis aussi demandée s'il était juste ou bien naïf de dire que l'écriture est la trace du rapport vivant, exigeant, qu'entretiennent les mots avec l'amour. Qu'ayant les mains liées à la question du temps, celle qui lit devait forcément chercher la juste mesure, la bonne distance; pour ne pas sombrer trop vite dans ce trou que creuse pour elle un amour trop grand de l'amour. Je me suis laissée prendre au jeu, aussi, en me demandant si celle qui lit avec amour veut reconnaître ou justifier en elle l'ardeur même de celles qui aiment, ou si elle souhaite plutôt apprendre cette étrange fusion du calme et de l'urgence de celles qu'elle aime lire parce qu'elles écrivent l'amour sans l'étouffer. Celles qu'elle aime lire parce qu'elles écrivent *Je* et que ce *Je* est un monde en soi : que le *Je*, sujet d'amour, n'a besoin de rien sinon des mots et de la musique. De certaines couleurs aussi, mais jamais des monstres imaginaires ni des lieux inventés parce que *Je* est Shéhérazade à l'aube de la dernière nuit : quand la certitude n'a pas encore pris le dessus ni sur le doute ni sur la peur. Quand *Je* ne sait pas encore si la vie est sauve ou si l'amour est mort, mais... quelle importance. Faisant explicitement référence à Duras, Christine Angot écrit que : « La vérité est toujours dans les phrases. Voilà :

“Viens regarder le jardin avec moi, même si c'est l'hiver. Viens sentir la douceur de mon corps, de mes lèvres, viens explorer mon corps comme tu l'as fait hier, emmène-moi au cinéma, au bord de la mer, à New York ou ailleurs quelle importance, mais emmène-moi, prends-moi.” Pourquoi je cite cette phrase, parmi tant d'autres possibles, dans tellement de lettres d'amour au monde? Parce qu'il y a : à New York ou ailleurs QUELLE IMPORTANCE mais emmène-moi.

⁷ *Ibid.*, p. 25

Il n'y a ainsi pas d'autres raisons possibles que cette évidence-là d'une phrase à double sens : « Parce qu'il y a : quelle importance. Ça, il fallait l'écrire quand même. Il fallait se le sortir de la main, ça, quand même. Il fallait l'avoir dans le cœur et se le sortir de la main. Il fallait en avoir de l'amour dans le cœur pour se sortir ces deux mots-là de la main⁸. »

Au fil de cette thèse, je me suis posée beaucoup de questions sur les raisons de lire, d'aimer et d'écrire en cherchant toujours le moyen de garder ouvert le lieu d'une telle réflexion. Consciente de ne pas pouvoir venir à bout de tirer, de nouer, de dénouer le fil rouge qui lie les mains de celle qui fait de l'amour un rapport de lecture, je me demande encore par quoi se signe la différence entre deviner les signes de l'autre et interpréter un texte écrit de sa main. Entre l'inflexion d'une voix, l'effet d'un mot dont on croit qu'il est « juste » et une note parfaite, y a-t-il encore une place, ailleurs que dans la vie, pour démêler le vrai du faux? Un intérêt à penser une telle opposition dans des œuvres dont le mot d'ordre est l'abolition de cette différence; où la seule vérité qui tienne la route soit celle d'une pratique d'écriture qui se donne *pour vrai*. Par une volonté de *tout* dire, à la fois ce qui est vrai, et ce qui fait violence à la vérité. Angot écrit que la littérature va à l'encontre de l'automatisme de la parole : « Je ne croyais rien de ce qu'on me disait. Quand quelqu'un me disait " j'aime Untel ou Untel m'aime" à moins que ce soit écrit dans les yeux je n'y croyais jamais, ou que la voix ait un tremblement indéniable, je n'y croyais pas. » Puis, allant à l'encontre de la langue de bois, la littérature se frappe à la plus douloureuse des absences : l'amour même des mots. Alors que les autres partent en vacances ou simplement loin d'elle, Angot reste seule. Mais cette solitude dans laquelle elle plonge n'est pas celle provoquée par le départ des autres. Il s'agit de la solitude qui naît de l'écriture, de cette manière qu'a l'écriture de commander sans cesse l'écriture :

J'étais en pleurs sur le divan de mon analyste : je ne suis pas amoureuse de quelqu'un, mais de la littérature [...] À chaque fois que je prononçais son nom, littérature, j'avais une nausée pire que le trac avant la scène, parce que, là, le rideau ne retombait jamais [...] J'étais en pleurs, je disais que je ne voyais rien au-delà, au-delà de cette frontière toujours ouverte, que beaucoup refusaient de franchir, mais qui était la seule qui me donnait les sensations vivantes telles quelles, telles qu'elles étaient, la seule frontière où j'étais vivante à fond. Ne pas être amoureuse de quelqu'un !! mais de la littérature !! un pays où l'on n'arrivait jamais⁹.

⁸ Christine Angot, *La peur du lendemain*, Paris, Stock, 2001, p. 112-113

⁹ Christine Angot, *Une partie du cœur*, p. 82-83

Dans ce lieu de la littérature où le rideau ne retombe jamais, je me suis demandée ce qui parvenait tout de même à garder précieusement, presque jalousement, le secret qui entoure l'amour.

*

« Est-il un fait d'obsession, cet acte de lire peu prisé par les uns, mais vanté par ailleurs comme impérissable [...] Que révélerait une disponibilité à lire encore et toujours? », demande, comme à elle-même, Massoutre alors qu'elle ne se doute pas, en le faisant, qu'elle m'offre une réponse : la possibilité d'emprunter le chemin que tresse son écriture au cœur de ce qu'elle appelle, dans la filiation littéraire des tragédiennes qui m'intéresse, « ce théâtre, cet empire de l'encre et du papier¹⁰. »

Antigone, Mnémosyne, Pénélope, Bérénice, Iphigénie, Ériphile, Cordélia... une série de personnages qui font croire que l'amour est nécessairement une question de solitude, de renoncement, d'abandon et d'absolu. Et pourtant, dans cette façon de penser ces « femmes » ensemble, de ne pas arriver à réfléchir à l'une sans anticiper le chemin vers l'autre, en cherchant dans la langue de l'une l'élan qui fait revenir à l'autre, et en passant du chant du cygne à celui des sirènes, j'ai compris, au fil de cette recherche, que l'amour était, au même titre que la solitude, un prétexte. C'est-à-dire qu'il fallait sans doute passer par la solitude pour résister à son emprise, passer par la stupeur de l'amour pour arriver à penser ce qui, de cette stupeur, ne finit jamais vraiment par passer. Commencer par la fin de l'amour pour s'approcher au plus près de ce qui demeure *inachevé et inachevable* en lui.

« Il existe une farandole de papier, une danse macabre où les personnages sont autant réels que fictifs. », poursuit encore Massoutre. Ainsi font les textes qui touchent la lectrice : « ils percent l'écran de papier pour entrer dans la vie. Qu'*India song* tienne dans la fumée d'une cigarette, un air de piano, le cri d'un vice-consul aux traits de Michael Lonsdale éperdument épris de Delphine (Stretter) Seyrig : des images fortes s'impriment¹¹ ». Massoutre écrit que Virginia

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 216-217

Woolf pleurait en lisant Proust, « croyant qu'elle ne pourrait plus écrire après lui. » Puis, à la force des larmes, elle oppose celle du nom. Le nom qui, dans la littérature, redouble le plaisir de la lectrice qui s'imagine, comme Balzac, que le nom contient un secret, un indice du destin que lui réserve le livre. Entre celui qu'on cherche à se faire et celui contre lequel Violette Leduc dit qu'on ne peut rien faire – *nous avons le nom que nous méritons* – il y a l'éventail des noms qui « font rêver » :

Ils figurent dans notre sommeil en tant que personnes, associés à des lieux connus, malgré leur identité floue de personnages inventés. Quelque chose du lecteur continue à les engendrer. Sans doute rêvons-nous à partir des sons¹².

Que peut faire la lectrice contre l'écrivain qui laisse les femmes « à la périphérie de l'irréel¹³ » ? À cette manière qu'a la littérature de tout prendre ? Comment imaginer Molly Bloom sans chercher plus loin dans la vie de Nora Barnacle ? Comment la lectrice peut-elle saisir toute l'ampleur et chacune des contradictions de la fascination d'Anaïs Nin pour June Miller sans tomber elle-même dans le piège de la séduction et du rêve que promet June en se dérochant sans cesse au réel ? « [June] est la seule femme que j'aimerais de cet amour-là, fantastique, érotique, littéraire, imaginaire », écrit Anaïs Nin, « la seule femme qui ait profondément stimulé l'artiste en moi, et auprès de laquelle toutes les autres semblent pâles et sans vie. Elle me manque. Elle me manque¹⁴. » Mais cette absence de June, le manque qu'elle crée en devenant pour Nin un personnage, à quoi se mesure-t-il au-delà de la littérature ? Peut-on même croire que June existerait sans l'écriture de Nin ?

*

La lectrice aime être seule et pourtant, elle jouit d'être comprise, rejointe, retrouvée là où elle pensait qu'il n'y avait personne. La distraction qu'offre la lecture n'est pas un divertissement pour celle qui lit. La lecture est l'élan et le trajet qui permettent à la lectrice de sortir d'elle-même : franchir les limites d'histoires qui ne sont pas forcément les siennes et arriver là où les choses bougent. Quand, après la lecture, rien ne reste tout à fait pareil. Ce point de non-retour de la lecture se forge par un lent apprentissage de la douleur des autres.

¹² *Ibid.*, p. 217

¹³ *Ibid.*, p. 29

¹⁴ Anaïs Nin, *Le Journal de l'amour*, p. 105

Par une forme étrange d'empathie, la lecture fait retentir l'*autre* douleur. À l'image de ce qui grouille sous la terre, de ce qui circule sous la peau et de ce qui est retenu dans le silence et le détournement des yeux amoureux, il y a un monde de douleur et d'apaisement qui prend forme au sein de chaque lectrice. Un monde qui se construit à l'insu des autres, mais qui se compose de tout ce qui *reste* malgré tout. De tout ce qui est lointain et familier, beau et insoutenable, tendre et infiniment cruel dans le fait d'être partout et nulle part avec l'amour.

« Mon Héroïne a envie de vivre grande », écrit Gail Scott, « Consciente que c'était là que commençait la transgression¹⁵. » Ce sont les mots de Scott sur le désir d'écrire de son héroïne que reprend la poète Denise Desautels pour décrire sa propre envie, en tant que femme qui écrit, de *vivre grande et de partager partout sa ferveur* :

Je me souviens d'avoir pleuré en lisant, pour la première fois, le poème de Nelligan "Devant deux portraits de ma mère"; en lisant aussi la plupart des poèmes du *Tombeau des rois*. À la fin des années cinquante, je dévorais tous les livres [...] et j'associais, malgré moi, la littérature et les larmes. Je ne comprenais pas alors que c'était la vie elle-même, aux prises avec ces âmes envahissantes, emprisonnées dans ma mémoire, qui s'insurgeait. Chaque livre dans lequel j'entrais me ramenait vers elle, à mon insu, m'en insufflait la nécessité et le désir¹⁶.

Ce dont témoigne le relais entre les mots de Scott pour son héroïne, et ceux de Desautels pour elle-même, c'est que la littérature est un monde d'intervalles et de rencontres. Un monde d'échos, de clins d'œil, de petits signes qui veulent tout et rien dire... mais où l'absence et la disparition font sens. Non seulement parce que l'écriture est là, et qu'elle cherche à *le* dire. Mais parce que la lectrice est au rendez-vous elle aussi, et qu'elle lit entre les lignes de cette absence. Une absence qu'elle apprivoise par rapport à l'autre, mais qu'elle retrouve en elle quand, vis-à-vis de certaines phrases, elle imagine ou espère qu'elles étaient là pour elle. Qu'elles l'attendaient.

Seul le lien invisible entre celle qui écrit et celle qui lit permettrait de penser à la littérature comme lieu d'exception pour l'amour. Comme l'écrit Guylaine Massoutre : « Dans la conversation des textes, la chronologie se réinvente¹⁷ ». Ainsi, par-delà les formes fragmentées ou compactes – hermétiques ou fuyantes comme l'est à ses heures la solitude –, et les diverses

¹⁵ Gail Scott, *Héroïnes*, p. 31

¹⁶ Denise Desautels, « Vivre grande », *Lettres québécoises*, n° 74, été 1994, p. 7-8

¹⁷ Guylaine Massoutre, *op. cit.*, p. 232

stratégies de résistance à l'éphémère, la littérature offre une promesse qu'aucune présence (physique ou abstraite) n'est en mesure d'égaliser. Celle d'un temps qui donne aussi vite qu'il reprend, et qui n'offre rien de plus, à celle qui lit, que la dépense de son temps à elle. Un temps qui malgré l'ennui, les possibles déceptions et la montée inévitable des exigences que bâtit, une à une, l'expérience de la littérature, demeure exactement ce qu'il est : c'est-à-dire une dérive et une immobilité. Un temps qui supporte tous les paradoxes dont l'histoire d'amour est faite. Un temps qui se reconduit dans les lieux qui l'accueillent, en donnant à l'un et l'autre une forme, une endurance, un cadre capable de se mesurer à l'amour : c'est-à-dire à la force de l'attente et de l'empressement, à celle du doute et de la plus terrible des certitudes quand l'amour rime avec la mort.

*

« Elle était tout : la plus, la pire, la fatale, et il n'y avait rien d'autre à faire, une fois qu'on le savait, rien d'autre que de se colleter avec elle [...] Il fallait courir avec elle, se hisser vers elle et cela à n'importe quelle hauteur¹⁸ ». Dans la confusion qu'entretient cette phrase de Françoise Sagan à savoir si « Elle » est une femme ou la littérature, il est impossible de penser la lecture comme un monde parallèle au réel. Au contraire, la lecture est une traversée par laquelle la lectrice apprend à modifier son regard. À se voir de plus en plus insatisfaite des limites de certains livres, de l'absence de nuances dans les couleurs.

En ce sens, arrivant au terme de cette recherche, je dis que la lecture, c'est Françoise Sagan au sommet d'une montagne. C'est la seconde avant l'impact d'une voiture qui roule à toute allure, *capable de vous perdre ou de vous sauver* quand, justement, le temps s'est délesté de ses propres repères. La lecture est une vitesse qui inverse l'ordre du monde, et qui fait comprendre, comme le décrit encore Sagan, que dans la symphonie, « ce n'est pas l'allegro, le vivace ou le furioso qui correspond au deux cents à l'heure, mais l'andante, mouvement lent, majestueux, sorte de plage où l'on parvient au-dessus d'une certaine vitesse » :

¹⁸ Françoise Sagan, *Chroniques 1954-2003*, « Lectures », [texte paru originalement dans *Avec mon meilleur souvenir*, Paris, Gallimard, 1984], p. 475

Cette vitesse où quelque chose en soi dépasse quelque chose d'extérieur à soi, cet instant où les violences incontrôlées s'échappent [...] et que l'intelligence et la sensibilité, l'adresse – la sensualité aussi – contrôlent à peine, insuffisamment en tout cas pour ne pas en faire un plaisir, insuffisamment pour ne pas lui laisser la possibilité d'être un plaisir mortel¹⁹.

« Le haut de la vague », écrit Sagan, réaffirmant que le goût de la vitesse rejoint celui du jeu et du hasard. Et qu'en ce sens, la lecture est comme elle : « ni un signe, ni une preuve, ni une provocation, ni un défi, mais un élan de bonheur et, par conséquent, le confus espoir de mourir qui traîne toujours dans ledit bonheur de vivre²⁰. »

Nourrie par la passion des contraires, la lecture est le saut de Leucade par Sappho. La ligne qu'elle brouille à jamais quand, se lançant tête première dans le vide, elle cherche à mettre un « terme » à son amour. Sappho pensait-elle au mot ou à la fin? Peut-on croire, à la lecture de son œuvre, que le bon terme aurait le pouvoir de mettre fin à l'amour? Les derniers mots du seul poème, entier, qui reste de son œuvre (jetée au feu de la censure et dont il ne reste que quelques fragments) tendent à premières vues vers l'autre. Mais, une fois que l'œil avisé dépouille l'adresse de ses étoffes, il voit que les mots la maintiennent, elle et elle seule, au cœur de son propre désir : *sois Toi-même mon allée*, lit-on à la toute fin du poème intitulé « Ode à Aphrodite ».

« De la femme qui atteint jusqu'aux purs sommets de la gloire nous ne savons presque rien », écrit Renée Vivien dont l'affection pour la poète de renom qu'a été Sappho se signe, en 1904, par un délicat travail de traduction. Surnommée la Sappho de son temps par ses contemporains, et s'autoproclamant la muse des violettes en écho à « la tisseuse de violettes » qu'aurait été Sappho, Renée Vivien s'installe pour un temps à Lesbos et consacre sa courte et tragique vie à la lecture, à l'écriture et à l'amour des femmes. C'est d'ailleurs le temps qu'elle consacre à lire l'œuvre originale en grec de Sappho qui ravive non pas Sappho comme telle, mais plutôt l'amour sans héroïsme, sans conquête, sans aucun autre désir que celui d'être dans l'amour (et de le faire entendre) qui fait la force de cette œuvre presque disparue. *Quelqu'un, je crois, se souviendra dans l'avenir de nous*, écrit Sappho (ou est-ce plutôt Renée Vivien?) Le relais de la traduction venant faire de l'expérience de la lecture non pas une manière d'accéder à la vie secrète des autres, mais de ne pas rester seule avec ses propres secrets.

¹⁹ Françoise Sagan, *Chroniques 1954-2003*, « La vitesse » [texte paru originalement dans *Avec mon meilleur souvenir*, 1984), p. 389-390

²⁰ *Ibid.*

*

Dans le discours qu'elle prononce à Montréal en 2013, lors de la réception d'un doctorat honorifique de l'Université McGill, la philosophe et théoricienne Judith Butler prend elle aussi la défense de la littérature. Se faisant néanmoins l'Écho du scepticisme ambiant plutôt que la Sappho du présent siècle, elle demande : *“what value do the humanities have? Are they useful? Can we measure their impact, their output, their profits?”* D'emblée, Butler pointe la « chance » de celles qui suivent ce genre de cours à l'université : *“to learn to read carefully, with appreciation, and with a critical eye”*, dit-elle, *“To find ourselves unexpectedly in the middle of the ancient texts we read, but also to find ways of living, thinking, acting, and reflecting that belong to times and spaces we have never known.”* Oui, elle insiste : *“the chance to read across languages and cultural differences in order to understand the vast range of perspectives in and on this world.”* La valeur de la littérature, s'il y en avait une, résiderait donc là : dans ce pouvoir dont parle Judith Butler, qui est avant tout une chance. Celle d'apprendre à lire entre les lignes, d'appivoiser le complexe, de prendre le temps d'entendre ce qui peine à se dire. Et de tendre ainsi vers l'inconnu, de voir grand avec le plus petit des détails. Judith Butler parle d'appréciation. Elle profite de l'occasion pour prendre elle-même ses distances avec le spectre de l'objectivité et de la neutralité vis-à-vis du monde et des textes. Forte de l'héritage politique d'Antigone à qui elle a consacré un ouvrage entier, Butler en appelle à la vigilance. Elle répète que « nous » devons nous efforcer de ne jamais rien prendre pour acquis avec la pensée. Elle précise qu'il est impossible de mesurer pleinement l'importance de sa propre capacité à développer son sens critique sans être sensible aussi à la valeur que contient ce savoir au moment où la liberté de penser, de créer est menacée, retirée : *“As we know, an active and sensate democracy requires that we learn how to read well, not just texts, but images and sounds [...] ways of performing, listening, acting, making art and theory.”* Il faut continuer *“to shake off what we sometimes think we know in order to lend our imaginations to vibrant and sometimes agonistic spectrums of experience”*, dit Butler. Et ainsi, par un clin d'œil à Virginia Woolf, elle ancre, au cœur de son discours, cette idée d'une pratique de la littérature qui a tout à voir avec un véritable retour à soi : *“Ideally, we lose ourselves in what we read only to return to ourselves transformed, and part of a more expansive world. In short, we become more critical and more capacious in our thinking and in our acting.”*

Il doit toujours y avoir de l'espace pour l'autre, et assez de temps pour la réflexion, affirme Judith Butler, rappelant, du même coup, l'idée par laquelle elle avait commencé son allocution :
 "I come here thinking about you."

Amour

Le trajet par lequel s'est construite cette thèse n'est pas celui d'un seul mot. Il est celui d'un souffle, d'une phrase dont Cixous dit qu'elle était « la reine des abeilles » : une phrase des deux côtés, « celle du cœur et celle du rêve », celle de la tristesse et celle de la jubilation, sitôt dite, sitôt disparue ; « impérissable » aussi, « parce qu'entourée de millions de phrases qui la protègent et lui donnent la force de délirer en paix. »

Un trajet de lecture qui aurait pu commencer avec la phrase que dépose Kathy Acker, au bord des lèvres de la mort, "*In the end, I keep finding myself there... lost in romance.*" Et qui, longtemps, aurait pu continuer vers celle qu'est devenue Lol V. Stein pour Duras : la plus belle phrase de sa vie.

Le trajet qu'accomplit à lui seul le nom de Théodora. En ne l'achevant pas.

Le trajet toujours à rebours que refait, en se détachant des autres, celle qui souhaite rester au plus près de ce lieu de suspension de l'amour et de la lecture. « Imaginons que la lecture soit également un roman », écrit Guylaine Massoutre, « Et si je n'étais pas ici, mais là, quelle autre histoire? »

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

- Angot, Christine, *Interview*, Paris, Fayard, 1995, 136 p.
- Arcan, Nelly, *Putain*, Paris, Paris, Seuil, 2001, 186 p.
- Bouraoui, Nina, *Nos baisers sont des adieux*, Paris, Stock, 2010, 219 p.
- Delvaux, Martine, *Les Cascadeurs de l'amour n'ont pas droit au doublage*, Montréal, Hélotrope, 2011, 174 p.
- Laurens, Camille, *Ni toi ni moi*, Paris, Gallimard, « Folio », 2008, 322 p. [P.O.L, 2006].
- Mavrikakis, Catherine, *Fleurs de crachat*, Montréal, Leméac, 2005, 198 p.
- Samoyault, Tiphaine, *La Cour des Adieux*, Paris, Maurice Nadeau, 1999, 166 p.

Corpus secondaire

- Angot, Christine, *Un amour impossible*, Paris, Flammarion, 2015, 217 p.
- , *La petite foule*, Paris, Flammarion, 2014, 255 p.
- , *Christine Angot*, Imec, Les grands entretiens d'artpress, 2013, 72 p.
- , *Une semaine de vacances*, Paris, Flammarion, 2012, 138 p.
- , *Le marché des amants*, Paris, Seuil, 317 p.
- , *Rendez-vous*, Paris, Flammarion, 2006, 379 p.
- , *Une partie du cœur*, Paris, Stock, 2004, 96 p.
- , *Pourquoi le Brésil?*, Paris, Stock, 2002, 222 p.
- , *Normalement* suivi de *La peur du lendemain*, Paris, Stock, 2001, 112 p.
- , *Quitter la ville*, Paris, Stock, 2000, 202 p.
- , *L'inceste*, Paris, Stock, 1999, 216 p.
- , *Sujet Angot*, Paris, Fayard, 1998, 122 p.
- , *L'usage de la vie*, Paris, Fayard, 1998, 62 p.
- , *Léonore, toujours*, Paris, Seuil, 2010, 132 p. [Gallimard, 1993].

- Arcan, Nelly, *Folle*, Paris, Seuil, 2004, 204 p.
- , *Paradis, clé en mains*, Montréal, Coups de tête, 2011, 148 p.
- Bouraoui, Nina, *Appelez-moi par mon prénom*, Paris, Stock, 2008, 112 p.
- , *Mes mauvaises pensées*, Paris, Stock, 2005, 287 p.
- , *Poupée bella*, Paris, Stock, 2004, 151 p.
- , *La vie heureuse*, Paris, Stock, 2002, 286 p.
- , *Garçon manqué*, Paris, Stock, 2000, 197 p.
- Delvaux, Martine, *Blanc dehors*, Montréal, Hélio trope, 2015, 190 p.
- , *Nan Goldin. Guerrière et gorgone*, Montréal, Hélio trope, 110 p.
- , *C'est quand le bonheur?*, Montréal, Hélio trope, 2007, 157 p.
- , *Ventriloquies* (en coll. avec C. Mavrikakis), Montréal, Leméac, 2003, 190 p.
- Laurens, Camille, *Celle que vous croyez*, Paris, Gallimard, 2016, 186 p.
- , *Encore et jamais*, Paris, Gallimard, 2013, 186 p.
- , *Romance nerveuse*, Paris, Gallimard, « Folio », 2010, 250 p.
- , *Tissé par mille*, Paris, Gallimard, 2008, 230 p.
- , *L'Amour, roman*, Paris, Gallimard, « Folio », 2004, 268 p. [P.O.L, 2003].
- , *Le grain des mots*, Paris, Gallimard, 2003, 208 p.
- , *Dans ces bras-là*, Paris, Gallimard, « Folio », 2002, 316 p. [P.O.L, 2000].
- , *L'avenir*, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, 224 p.
- , *Quelques-uns*, Paris, Gallimard, 1999, 121 p.
- Mavrikakis, Catherine, *Ce qui restera*, Montréal, Québec Amérique, Trois, 2017, 130 p.
- , *Diamanda Galàs. Guerrière et gorgone*, Montréal, Hélio trope, 2014, 107 p.
- , *Le ciel de Bay City*, Montréal, Hélio trope, 2008, 294 p.
- , *Ça va aller*, Montréal, Leméac, 2002, 155 p.

—, *Deuils cannibales et mélancoliques*, Montréal, Hélio trope, 2009 [Trois, 1999], 193 p.

Samoyault, Tiphaine, *Bête de cirque*, Paris, Seuil, 2013, 155 p.

—, *La main négative*, Paris, Argol, « Interférences », 2008, 103 p.

—, *Les indulgences*, Paris, Seuil, 2003, 188 p.

Autres textes écrits par les auteures du corpus primaire (ceux mentionnés dans la thèse)

Angot, Christine, « La littérature, passion exclusive », *Le Monde*, 9 nov. 2012, p. LV2.

—, « Sentiment deux », *Libération*, samedi 19 octobre 2013, p. 36.

—, « Sujet : l'amour », *Infini*, n° 68, 1999, p. 25-29

—, « Écrire n'est pas une vie », *Sites : The Journal of Twentieth-Century/Contemporary French Studies* revue d'études françaises, vol. 3, n° 2, 1999, p. 267-302.

Delvaux, Martine, « Moon sur elle » in Claude Lévesque, *La censure dans tous ses états*, Montréal, Hurtubise, 2008, 192 p.

—, en collaboration avec C. Mavrikakis, « Quelques mots sur l'éthique et la littérature », *Dalhousie French Studies*, vol. 64, 2003, p. 75-85.

—, « Le parapluie de Camille Laurens », *Tessera*, vol. 31, janvier 2002, p. 25-32.

—, en collaboration avec C. Mavrikakis, « Le goût de l'autre », *Liberté*, vol. 44, n° 2, 2002, p. 74-90.

Laurens, Camille, « Affronter l'épreuve du vrai », *Le Monde*, 26 mars 2010, p. LIV3.

—, « Enthousiasme à l'italienne », *Libération*, samedi 15 déc. 2001, p. 12.

Mavrikakis, Catherine, « Écrits sous influence », *Liberté*, n° 308, été 2015, p. 48.

—, « Les *blind date* de l'écriture. Rencontres durassiennes du présent », *Dalhousie French Studies*, vol. 95, 2011, p. 65-72.

—, « Ceci n'est pas une histoire d'amour », *Spirale*, n° 198, 2004, p. 12-14.

—, « Le féminisme... et le reste. Petites réflexions paradoxales, hétérodoxes et misogynes sur les pensées orthodoxes », *Tessera*, vol. 36, 2004, p. 5-8.

—, « À bout de souffle : vitesse, rage et pronographie. Parcours rapide des textes d'Hervé Guibert et Christine Angot », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 6, n° 2, 2002, p. 370-378.

Autres œuvres littéraires citées

- Azoulai, Nathalie, *Titus n'aimait pas Bérénice*, Paris, P.O.L, 2015, 316 p.
- Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, Folio, 2015 [1857], 343 p.
- Bussy, Dorothy, *Olivia*, Paris, Mercure de France, 2016 [1949], 144 p.
- Duras, Marguerite, *Le dernier des métiers*, Paris, Seuil, 2016, 448 p.
- , *Théodora*, Paris, Gallimard, Pléiade, 2014, tome iv.
- , *Yann Andréa Steiner*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1992, tome iv.
- , *Écrire*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1993, tome iv.
- , « La solitude », *Les yeux verts*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1980, tome iii.
- , *Les Lieux*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1977, tome iii.
- , *L'amant*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1984, tome iii.
- , *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1988, tome ii.
- , *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1964, tome ii.
- Ceccatty, René de, *Violette Leduc. Éloge de la bâtarde*, Paris, Stock, 2013 [1994], 308 p.
- Fitzgerald, Francis Scott, *The Great Gatsby*, Oxford, Oxford Paperbacks, 2008 [1925].
- Flaubert, Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Livre de poche, 1959, 433 p.
- Garréta, Anne F., *Pas un jour*, Paris, Grasset, 2002, 156 p.
- Green, Julien, *L'autre sommeil*, Genève-Paris, La Palatine, 1950, 197 p.
- Haasse, Hella S., *La liaison dangereuse*, Paris, Seuil, 1995, 192 p.
- Highsmith, Patricia, *The Price of Salt*, NY/London, WW Norton, 2004 [1952], 288 p.
- Lê, Linda, *Le complexe de Caliban*, Paris, Christian Bourgois, 2005, 179 p.
- Leduc, Violette, *Correspondance 1945-1972*, Paris, Gallimard, 2007, 501 p.
- , *La chasse à l'amour*, Paris, Gallimard, 1973, 407 p.
- , *Thérèse et Isabelle*, Paris, Gallimard, 1966, 112 p.

- , *La Bâtarde*, Paris, Gallimard, 1964, 490 p.
- , *Trésors à prendre*, Paris, Gallimard, 1960, 310 p.
- , *Ravages*, Paris, Gallimard, 1955, 329 p.
- , *L'affamée*, Paris, Gallimard, 1948, 253 p.
- , *L'asphyxie*, Paris, Gallimard, 1946, 188 p.
- Mitrani, Nora, *Rose au cœur violet*, Paris, Terrain vague, 1988, 154 p.
- Nin, Anaïs, *The Novel of the Future*, Ohio, Swallow Press, 2014 [1968], 212 p.
- , *Le Journal de l'amour 1932-1939*, Paris, Librairie générale française, 2003, 1402 p.
- Ovide, *Lettres d'amour. Les Héroïdes*, Paris, Gallimard, Folio, 1999, 336 p.
- , *L'art d'aimer*, Paris, Gallimard, Folio, 1974, 192 p.
- Proust, Marcel, *Journées de lecture*, Paris, Gallimard, « Folio », 2017 [Gallimard, 1919].
- , *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1999 [1913], 2408 p.
- Racine, Jean, *Iphigénie*, Paris, Pocket, 1998, 220 p.
- Sagan, Françoise, *Chroniques 1954-2003*, Paris, Livre de poche, 2017
- , *Avec mon meilleur souvenir*, Paris, Gallimard, 1984, 220 p.
- Saint Phalle, Nathalie de, *Hôtels littéraires*, Paris, Quai Voltaire, 1991, 506 p.
- Scott, Gail, *Héroïne*, Montréal, Remue-ménage, 1988, 256 p.
- Sophocle, *Antigone*, Paris, Arles, 2011, 51 p.
- , *Œdipe à Colone*, Paris, Éditions théâtrales, 1989, 77 p.
- Racine, Jean, *Iphigénie*, Paris, Pocket Classiques, 1993 [1674], 220 p.
- Wilde, Oscar, *De profundis*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1996 [1905, 1962].
- , *Salomé*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1996 [1891].
- Winterson, Jeannette, *Written on the Body*, New York, Random House, 1992, 190 p.
- Woolf, Virginia, *Le quatuor à cordes*, Paris, Gallimard, « Folio », 2012, 124 p.

—, *Orlando*, Paris, Livre de poche, 1982, 317 p.

—, *L'écrivain et la vie*, Paris, Payot et Rivages, 2008, 165 p.

TEXTES THÉORIQUES

Sur l'amour

Appignanesi, Lisa, *All About Love : Anatomy of an Unruly Emotion*, Londres, Virago Press, 2011, 401 p.

Aragan, Sandrine, *Des liseuses en péril : les images de lectrices dans les textes de fiction*, Paris, Honoré Champion, 2003, 732 p.

Agamben, Giorgio et Valeria Piazza, *L'ombre de l'amour. Le concept d'amour chez Heidegger*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche / Petite bibliothèque », 2003, 105 p.

Atkinson, Ti-Grace, *Odyssée d'une amazone*, Paris, Des Femmes, 1974, 280 p.

Badiou, Alain, *Éloge de l'amour*, Paris, Flammarion, 2009, 90 p.

Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, 280 p.

Birnbaum, Jean, *Amour toujours?*, Paris, Gallimard, « Folio », 2013, 285 p.

Brogaard, Berit, *On Romantic Love*, Oxford, Oxford U. Press, 2015, 288 p.

Clément, Jérôme, *Les femmes et l'amour*, Paris, Stock, 2002, 440 p.

Derrida, Jacques, *La carte postale*, Paris, Flammarion, 2004, 551 p.

Dufourmantelle, Anne, *Puissance de la douceur*, Paris, Payot & Rivages, 2013, 143 p.

—, *En cas d'amour*, Paris, Payot & Rivages, 2012, 229 p.

—, *Éloge du risque*, Paris, Payot & Rivages, 2011, 311 p.

—, avec Avital Ronell, *American Philo*, Paris, Stock, 2006, 263 p.

Faderman, Lillian, *Surpassing the Love of Men*, NY, Morrow 1981, 496 p.

hooks, bell, *All About Love. New Visions*, NY, Harper Collins, 2001, 272 p.

Jonasdottir, Anna G. et Ann Ferguson (dir.), *Love. A Question for Feminism in the Twenty-First Century*, New York, Routledge, 2014, 292 p.

Kristeva, Julia, *Histoires d'amour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985 [Denoël, 1983].

- Lorde, Audre, *Sister Outsider*, Berkeley, Crossing Press, 2007, 190 p.
- Naussbaum, Martha C., *Love's Knowledge*, Oxford, Oxford U. Press, 1992, 432 p.
- Pearce, Lynne, *Romance Writing*, Cambridge, Polity, 2007, 214 p.
- , et Jackie Stacey, *Romance Revisited*, New York, NYU Press, 1995.
- Pontalis, Jean-Bertrand, *Ce temps qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, 1997 [2001], 230 p.
- , *La force d'attraction*, Paris, Seuil, 1990, 116 p.
- , *L'amour des commencements*, Paris, Gallimard, 1986, 198 p.
- Rougemont, Denis, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Union générale d'édition, 1979 [1939], 444 p.
- Rye, Gill, « L'histoire d'amour chez Christine Angot : *romance or betrayal* », *Diversity and Difference in France and the Francophone World conference*, 1-3 avril 2004, Florida State U., Tallahassee, en ligne : <http://sas-space.sas.ac.uk/345/>.
- Stendhal, *De l'amour*, Paris, Noé, 1963 [1926], 377 p.
- Weisser, Susan Ostrov, *Women and Romance*, NY, NYU Press, 2001, 477 p.
- Wolff, Francis, *Il n'y a pas d'amour parfait*, Paris, Fayard, 2016, 69 p.
- Sur l'imaginaire féminin, l'écriture des femmes et/ou le féminisme**
- Ahmed, Sara, *Living a Feminist Life*, Durham/London, Duke U. Press, 2017, 312 p.
- Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, « Folio », 1976 [1949], 672 p.
- Berger, Anne Emmanuelle, *Le grand théâtre du genre*, Paris, Belin, 2013.
- Bersianik, Louky, *L'archéologie du futur*, Montréal, Sisyphe, 2007, 136 p.
- , *L'Euguélienne*, Montréal, La Presse, 1976, 399 p.
- , *La Main tranchante du symbole*, Montréal, Remue-ménage, 1990, 280 p.
- , *Le Pique-nique sur l'Acropole*, Montréal, VLB, 1979, 238 p.
- Braidotti, Rosi, *Nomadic Theory*, New York, Columbia University Press, 2011, 402 p.
- Cixous, Hélène, *L'Amour même dans la boîte aux lettres*, Paris, Galilée, 2005, 191 p.
- , *Le rire de la Méduse : et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, 196 p.

- Collin, Françoise, *Anthologie québécoise 1977-2000*, Montréal, Remue-ménage, 2014, 268 p.
- Damlé, Amaleena et Gill Rye, *Aventures et expériences littéraires. Écritures des femmes en France au début du vingt-et-unième siècle*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2014, 336 p.
- Delvaux, Martine, *Les filles en série*, Montréal, Remue-ménage, 2013, 224 p.
- , *Histoires de fantômes*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005, 227 p.
- Despret, Vinciane et Isabelle Stengers, *Les faiseuses d'histoires. Que font les femmes à la pensée?*, Paris, Les empêcheurs de tourner en rond / La Découverte, 2011, 210 p.
- Firestone, Shulamith, *The Dialectic of Sex*, Toronto, Bantam Books, 1972, 242 p.
- Fuss, Diana, *Essentially Speaking*, NY, Routledge, 1999, 144 p.
- Hardwick, Elizabeth, *Sight-readings*, NY, Random House, 1998, 284 p.
- , *A View of My Own*, NY, Farrar, Strauss & Cudahy, 1962, 214 p.
- Hemmings, Clare, *Why stories matter. The Political Grammar of Feminist Theory*, Duke University Press, 2011, 273 p.
- Irigaray, Luce, *Sexes et parentés*. Paris, Minuit, 1987, 221 p.
- , « L'amour de l'autre », *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Minuit, 1984, 198 p.
- , *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977, 217 p.
- , « Quand nos lèvres se parlent », *Cahiers du Grif*, 1976.
- Lequin, Lucie, et Catherine Mavrikakis (dir.), *La francophonie sans frontière : une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2001, 544 p.
- Ledoux-Beaugrand, Evelyne, *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Montréal, XYZ, 2013, 326 p.
- Mavrikakis, Catherine et Patrick Poirier (dir.), *Un certain genre malgré tout. Pour une réflexion sur la différence sexuelle à l'œuvre dans l'écriture*, Montréal, Nota Bene, 2006.
- Mihelakis, Eftihia, *La virginité en question ou les jeunes filles sans âge*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2017, 198 p.
- Morello, Nathalie, et Catherine Rodgers, *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix?*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2002, 331 p.

Nelson, Maggie, *The Argonauts*, Minneapolis, Graywolf Press, 2015, 160 p.

Rye, Gill, « Il faut que le lecteur soit dans le doute : Christine Angot's literature of uncertainty », *Dalhousie French Studies*, vol. 68, 2004, p. 117-126.

———, et Michael Worton (dir.), *Women's Writing in Contemporary France. New Writers, New Literatures in the 1990s*, Manchester NY, Manchester U. Press, 2002, 272 p.

Schubert, Helga, *Ces femmes qui dénoncent*, préface de C. Angot, Paris, Stock, 2002, 248 p.

Scott, Gail, « Un féminisme au carnaval » dans *La théorie un dimanche*, Louky Bersianik et Nicole Brossard (dir.), Montréal et Québec, Remue-ménage, 1988, 208 p.

Smart, Patricia, *De Marie l'Incarnation à Nelly Arcan. Se dire, se faire pour l'écriture intime*, Montréal, Boréal, 2014, 432 p.

Théoret, France, *Écrits au noir*, Montréal, Remue-ménage, 2009, 167 p.

———, *Entre raison et déraison*, Montréal, Herbes rouges, 1987, 163 p.

Warhol, Robyn et Susan S. Lanser, *Narrative Theory Unbound. Queer and Feminist Interventions*, Columbus, Ohio State University Press, 2015, 401 p.

Wittig, Monique, *La pensée straight*, Paris, Amsterdam, 2009, 119 p.

Woolf, Virginia, *A Room of One's Own*, Oxford, Oxford University Press, 2008, 433 p.

Zambreno, Kate, *Heroines*, Los Angeles, Semiotext(e), 2012, 312 p.

Sur la littérature

Barthes, Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1976, 166 p.

———, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, 105 p.

Benjamin, Walter, *Paris, capitale du 19^e siècle. Le livre des passages (1927-1940)*, trad. J. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1989, 972 p.

Blanchot, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1986, 340 p.

Boisclair, Isabelle, et Christina Chung, Joëlle Papillon et Karine Rosso (dir.), *Nelly Arcan. Trajectoires fulgurantes*, Montréal, Remue-ménage, 2017, 309 p.

Chambers, Ross, *Loiterature*, Nebraska, University of Nebraska Press, 1999, 312 p.

———, *Room for Maneuver. Reading (the) Oppositional (in) Narrative*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1991, 312 p.

- , *Story and Situation. Narrative Seduction and the Power of Fiction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, 255 p.
- Darrieussecq, Marie, *Rapport de police*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011 [P.O.L., 2010].
- , « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, vol. 27, n° 107, 1996, p. 369-380.
- Delaume, Chloé, *La règle du Je*, Paris, PUF, « Travaux pratiques », 2010, 95 p.
- Deleuze, Gilles et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 2008, 190 p.
- Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 2006 [1964], 219 p.
- , « La littérature et la vie », in *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 11-17.
- , *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, 645 p.
- Depussé, Marie, *Qu'est-ce qu'on garde?*, Paris, P.O.L., 2000, 176 p.
- Fiat, Christophe, *La ritournelle, une anti-théorie*, Paris, Léo Scheer, 2002, 176 p.
- Fish, Stanley, *Quand lire c'est faire*, Paris, Prairies ordinaires, 2007 [1980], 137 p.
- Foucault, Michel, *Le beau danger*, Paris, Éditions EHESS, 2011, 72 p.
- Genon, Arnaud, *Autofiction : pratiques et théories*, Paris, Mon Petit Éditeur, 2013, 224 p.
- Koestenbaum, Wayne, *Hotel Theory*, Brooklyn, Soft Skull, 2007, 174 p.
- , *The Queen's Throat*, New York, Poseidon Press, 1993, 272 p.
- Lapierre, Nicole, *Pensons ailleurs*, Paris, Gallimard, « Folio », 370 p.
- Le Brun, Annie, *Du trop de réalité*, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, 306 p.
- Locey, Elizabeth, *The Pleasures of the Text*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2002, 193 p.
- Maingueneau, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- Massoutre, Guylaine, *Matière noire. Les constellations de la bibliothèque*, Montréal, Nota bene, 2013, 300 p.
- Raspail, Thierry et G. Wormser (dir.), *L'expérience de la durée*, Lyon, Paragon, 2006, 368 p.
- Samoyault, Tiphaine, *L'intertextualité*, Paris, Armand Colin, 2001, 128 p.

—, *Le chant des sirènes. De Homère à H.G. Wells*, Paris, J'ai lu, 2004, 94 p.

—, *Littérature et mémoire du présent*, Nantes, Pleins feux, 2001.

—, *Excès du roman*. Paris, Maurice Nadeau, 1999.

Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between men*, New York, Columbia U. Press, 1985, 244 p.

Schwerdtner, Karin, M. Irvine et G. de Viveiros (dir.), *Risques et regrets. Les dangers de l'écriture épistolaire*, Montréal, Nota Bene, 2016, 271 p.

Stone, Marjorie et Judith Thompson, *Literary Couplings. Writing Couples, Collaborators and the Construction of Authorship*, University of Wisconsin Press, 2006, 392 p.

Sur la lecture, les filiations et les héritages du mythe dans le contemporain

Armel, Alette, *Antigone*, Paris, Éditions Autrement, 1999, 165 p.

Bouloumié, Arlette, *Figures mythiques féminines dans la littérature contemporaine*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2002.

Butler, Judith, *Antigone's Claim*, New York, Columbia University Press, 2000, 103 p.

Camus, Albert, « Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie » dans J. Grenier et R. Quilliot (dir.), *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1962.

Chirpaz, François, *Le Tragique*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

Couloubaritsis, Lambros et F. Ost, *Antigone et la résistance civile*, Bruxelles, Ousia, 2004.

Danblon, Emmanuelle, « Du tragique au rhétorique » dans Corinne Hoogaert (dir.), *Rhétoriques de la tragédie*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.

Demanze, Laurent, « Prologue » dans *Encres orphelines*, Paris, José Corti, 2008.

Deleuze, Gilles, « La littérature et la vie », *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.

Dufourmantelle, Anne, *La femme et le sacrifice*, Paris, DeNoël, 2007.

Duroux, Rose et Stéphanie Urdician (dir.), *Les Antigones contemporaines : de 1945 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2010.

Eagleton, Terry, *Sweet Violence : The Idea of Tragic*, Oxford, Blackwell Pub, 2003.

Fraisse, Simone, *Le Mythe d'Antigone*, Paris, Armand Colin, 1974.

Grenier, Louise, et Suzanne Tremblay (dir.), *Le projet d'Antigone : parcours vers la mort d'une fille d'Œdipe*, Montréal, Éditions Liber, 2005.

Kierkegaard, Soren, « Le reflet du tragique ancien sur le moderne », *Ou bien... Ou bien...* Paris, Gallimard, 1943.

Kunz-Westerhoff, Dominique (dir.), *Mnémosynes : La réinvention des mythes chez les femmes écrivains*, Chêne-Bourg, Georg Éditeur, 2008.

Lapointe, Martine-Emmanuelle, et Laurent Demanze, « Présentation : Figures de l'héritier dans le roman contemporain », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, p. 5-9, 2009.

Loroux, Nicole, *La voix endeuillée : Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999.

———, « La main d'Antigone », *Métis : Antropologie des mondes grecs anciens*, vol. 1, n°2, p. 165-196, 1986.

———, *Façons tragiques du tuer une femme*, Paris, Hachette, 1985.

Rosenfield, Katharina H., *Antigone : De Sophocle à Hölderlin*, Paris, Galilée, 2003.

Söderbäck, Fanny (dir.), *Feminist Readings of Antigone*, NY, State U. of NY, 2010, 262 p.

Steiner, Georges, *Les Antigones*, Paris, Gallimard, 1992.

———, *La mort de la tragédie*, Paris, Seuil, 1965.

Szondi, Peter, *Essai sur le tragique*, Belval, Circé, 2003.

Viart, Dominique, « Filiations littéraires » dans J. Baetens et D. Viart (dir.), *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain. Actes du colloque de Calaceite 6-13 juillet 1996*, Paris, Minard, coll. « Lettres modernes », 1999.

Zupancic, Metka, *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française. Actes du colloque tenu à l'Université d'Ottawa du 24 au 26 mars 1994*, Ottawa, Le Nordir, 1994.

Sur la philosophie

Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain?*, Paris, Payot & Rivages, 2008, 40 p.

———, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Payot & Rivages, 2007, 50 p.

Butler, Judith, *Prekarious Life : The Power of Mourning and Violence*, London, Verso, 2004, 168 p.

Certeau, Michel de, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, « Folio », 1990, 349 p.

Deleuze, Gilles et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, « Champs », 1999, 187 p.

Didi-Huberman, Georges, *Quelle émotions ! Quelle émotion ?*, Paris, Bayard, 2013, 87 p.

- , *La Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009, 141 p.
- , *La Ressemblance par contact*, Paris, Minuit, 2008, 379 p.
- , *L'image survivante*, Paris, Minuit, 2002, 592 p.
- , *Devant le temps*. Paris, Minuit, 2000, 286 p.
- , *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, 208 p.
- Irigaray, Luce, *Être deux*, Paris, Grasset, 1997, 210 p.
- Sloterdijk, Peter, *Sphères 1. Bulles*, Paris, Fayard, 2002 [1998], 687 p.

Autres ouvrages

- Acker, Kathy, *I'm very into you : correspondance 1995-1996*, South Pasadena, Semiotext(e), 2015, 151 p.
- Alonzo, Anne-Marie, *Galia qu'elle nommait amour*, Laval, Trois, 1992, 109 p.
- Barthes, Roland, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, Seuil, 2009 [1980], 192 p.
- Bersani, Leo, *Marcel Proust. The Fictions of Life and of Art*, NY, Oxford Press, 1965, 269 p.
- Bonnet, Charles, *Essai analytique sur les facultés de l'âme*, 1760, 228 p.
- Duras, Marguerite et Jean-Luc Godard, *Dialogues*, Paris, Post-éditions, 2014, 158 p.
- Ernaux, Annie, *Le vrai lieu*, Paris, Gallimard, 2014, 110 p.
- Fournier, Danielle, *Personne d'autre que l'amour*, Montréal, du Noroît, 1993, 68 p.
- Gide, André et Dorothy Bussy, *Correspondance*, Paris, Gallimard, Cahiers André Gide, 3 volumes, 1979.
- Larochelle, Claudia, *Je veux une maison faite de sorties de secours*, Montréal, VLB, 2015, 240 p.
- Le Brun, Annie, *Si rien avait une forme, ce serait cela*, Paris, Gallimard, 2010, 273 p.
- Les mille et une nuits*, édition et traduction de Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, avec la collaboration de Touhami Bencheikh, Paris, Gallimard, « Folio », 1991.
- Nimier, Marie, *Sirène*, Paris, Gallimard, Folio, 2000, 256 p.
- Orlean, Susan, *My Kind of Place. Travel Stories from a Woman Who's Been Everywhere*, New York, Random House, 2004, 302 p.

- Penesco, Anne, *Proust et le violon intérieur*, Paris, Éditions du Cerf, 2011, 177 p.
- Preciado, Paul B., *Testo junkie*, Paris, Grasset, 2008, 389 p.
- Rachilde, *La jongleuse*, Paris, Des femmes, 1982, 255 p.
- Ronell, Avital, "Kathy Acker Goes to Hell" in Scholder, Amy, Carla Harryman et A. Ronell (dir.), *Lust for Life : On the Writings of Kathy Acker*, New York, Verso 2006, 121 p.
- Ross, Alexis, *Listen to This*, London, Fourth Estate, 2010, 380 p.
- Shakespeare, William, *The Tempest*, London, Penguin Books, 2007, 149 p.
- Sontag, Susan, et Jonathan Cott, *The Complete Rolling Stones Interview*, New Haven, Yale University Press, 2013, 176 p.
- Sontag, Susan, *Sur la photographie*, Paris, Seuil, 1983, 239 p.
- , *L'écriture même : à propos de Barthes*, Paris, Christian Bourgeois, 1982, 62 p.
- Viala, Alain, *Racine. La stratégie du caméléon*, Paris, P. Seghers, 1990, 278 p.
- Vaughan, Virginia et Alden Vaughan, *Shakespeare's Caliban*, New York, Cambridge University Press, 1991, 290 p.
- Wilson, Jean Moorcroft, *V.W's London*, Londres, I.B. Tauris & Co., 2000, 256 p.