

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

MATERNITÉ, IDENTITÉ, ÉCRITURE : DISCOURS DE MÈRES DANS LA
LITTÉRATURE DES FEMMES DE L'EXTRÊME CONTEMPORAIN EN
FRANCE

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
MARIE-NOËLLE HUET

AOÛT 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

Je remercie d'abord Lori Saint-Martin d'être, assurément, la meilleure directrice qui soit. Sa présence bienveillante, son dévouement sans bornes et sa totale disponibilité m'ont grandement aidée à mener ce projet à terme. Ses nombreux commentaires en marge, même parfois illisibles, ont contribué à affiner ma pensée. Nos rencontres toujours riches et nos petites folies vont me manquer.

Je remercie également mes amies littéraires Ariane Gibeau, Rosemarie Fournier-Guillemette et Carmélie Jacob pour leurs judicieux conseils et leur camaraderie pendant ces nombreuses années uqamiennes.

Mes remerciements vont aussi à mes parents, Claude et Suzanne Huet, pour leur amour inconditionnel et leur admiration qui m'accompagnent chaque jour et me permettent d'avancer confiante dans la vie ainsi qu'à Bernard Saint-Pierre pour le soutien indéfectible, la complicité et l'écoute. Mon amour, nous pourrons enfin entamer la prochaine étape de notre vie.

J'exprime ma gratitude envers mes cousines Marie-Josée et Francine Deslippe qui m'ont permis de m'isoler dans leur maison campagnarde pour écrire et ma tante Rachel Lacoste qui a veillé sur moi pendant ces séjours de rédaction.

Enfin, je remercie pour leur soutien financier le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC), la Fondation de l'UQAM, l'Institut de recherches et d'études féministes (IREF), Lori Saint-Martin, le Service des relations internationales de l'UQAM et le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ).

*À Léon et à Renaud, nés au
fil des pages.*

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	xi
LISTE DES ACRONYMES	xiii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
ÉLÉMENTS HISTORIQUES, THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES.....	27
1.1 Le contexte sociohistorique et idéologique	28
1.1.1 Histoire et idéologie de la maternité en Occident : vers un idéal de la « bonne mère »	28
1.1.2 De la maternité en France post-loi Veil au paradoxe de la sacralisation des ventres	34
1.1.3 Critiques féministes de la maternité	38
1.2 Représentations de la maternité.....	45
1.2.1 La mère comme non-sujet.....	45
1.2.2 La subjectivité maternelle, l'impensé de la psychanalyse.....	51
1.2.3 La mère comme sujet	56
1.3 La maternité en littérature.....	62
1.3.1 L'émergence de la voix et de la subjectivité des mères	62
1.3.2 Voies d'expression de la subjectivité maternelle	70
CHAPITRE II	
VERS UNE POÉTIQUE DE LA « MATERNALITÉ »?.....	85
2.1 Les précurseuses des années 1970-1980 : Annie Leclerc, Chantal Chawaf et Annie Ernaux	87
2.1.1 <i>Le mal de mère</i> d'Annie Leclerc	89
2.1.2 Chantal Chawaf et la recherche de la mère	93
2.1.3 Annie Ernaux et la filiation maternelle	98
2.2 La « nouvelle génération » d'écrivaines des années 1990.....	105

2.2.1 L'extrême contemporain : à l'ère des trois retours (Histoire, sujet et récit)	107
2.2.2 Caractéristiques des textes de la nouvelle génération d'écrivaines	110
2.3 Vers une poétique de la « maternité »?	117

CHAPITRE III

DEUIL, ÉCRITURE ET MATERNITÉ DANS *PHILIPPE DE CAMILLE*

LAURENS ET <i>À CE SOIR</i> DE LAURE ADLER	121
--	-----

3.1 <i>Philippe</i> (1995) de Camille Laurens	128
3.1.1 Les mots des autres : textes et procès	131
3.1.2 La double fonction de l'é-cri-ture ou le livre comme mausolée	137
3.1.3 Le rapport ambivalent à l'écriture	142
3.1.4 L'absurdité du réel et la hiérarchie de la douleur	147
3.1.5 De la fiction à l'autofiction : un mouvement vers le soi et vers l'Autre	153
3.2 <i>À ce soir</i> (2001) de Laure Adler	158
3.2.1 « Le temps passe, le souvenir reste » : la question du temps	161
3.2.2 « [U]ne tentative de raccommodement avec le monde »	165
3.2.3 Le silence comme modalité de la souffrance	169
3.2.4 Le surgissement du texte comme le surgissement de l'enfant	174
3.2.5 La coupure du rapport mère-enfant	182
3.3 L'écriture du deuil comme processus créateur	187

CHAPITRE IV

TRAUMA, SILENCE ET MATERNITÉ DANS *LÉONORE, TOUJOURS* DE

CHRISTINE ANGOT ET <i>L'INATTENDUE</i> DE KARINE REYSSET	193
--	-----

4.1 <i>Léonore, toujours</i> (1994) de Christine Angot	197
4.1.1 Christine Angot et « l'esthétique de l'incertitude »	201
4.1.2 L'arrêt de l'écriture	207
4.1.3 L'inceste comme moteur de l'écriture	212
4.1.4 La mère, cette oubliée	221
4.1.5 Les mots et le regard de Claude	227
4.1.6 La mort fantasmatique de Léonore	230
4.2 <i>L'inattendue</i> (2003) de Karine Reyssset	237

4.2.1	La maternité comme contenance.....	240
4.2.2	Rompre l'héritage mortifère.....	246
4.2.3	Apprivoiser les mots.....	253
4.2.4	« Une chose et son contraire » : les représentations de l'ambivalence ..	261
4.3	La maternité réparatrice.....	265
CHAPITRE V		
L'ÉCRITURE ET LA VIE DANS <i>JOURNAL DE LA CRÉATION</i> (1990) DE NANCY HUSTON ET <i>LE BÉBÉ</i> (2002) DE MARIE DARRIEUSSECQ.....		
5.1	<i>Journal de la création</i> (1990) de Nancy Huston	277
5.1.1	Interconnexion entre la maternité et la créativité.....	283
5.1.2	Les couples créateurs : modèles et anti-modèles	288
5.1.3	Mères et filles littéraires : la filiation symbolique.....	293
5.1.4	La forme diaristique	297
5.1.5	De la femme-arbre au corps maison : le soi constamment en construction	301
5.1.6	L'éloge de l'érotisme maternel	306
5.2	<i>Le bébé</i> (2002) de Marie Darrieussecq.....	311
5.2.1	La remise en cause de l'« ancestral bavardage » : une « entreprise de salut public ».....	318
5.2.2	Ce qu'on ne dit généralement pas	323
5.2.3	L'écriture et la maternité.....	329
5.2.4	« L'allaitant, biberonnant, l'endormant » : La figure du bébé	333
5.2.5	De la « folie maternelle » à l'affirmation de la maternité	337
5.2.6	La transmission du savoir maternel.....	340
5.3	La conciliation réussie?	343
CONCLUSION		347
BIBLIOGRAPHIE		369

RÉSUMÉ

Cette thèse s'intéresse à l'inscription de la perspective maternelle dans les textes de femmes auteures de l'extrême contemporain français. Longtemps réduites à leur capacité de reproduction et ainsi considérées comme inaptes à la création, les femmes ont dû choisir entre la maternité et l'écriture. Si la mère était souvent l'objet du discours de ses enfants, elle-même n'avait généralement pas voix au chapitre. Notre travail analyse l'œuvre d'écrivaines qui explorent l'expérience de la maternité d'un point de vue maternel, avec ses dimensions personnelles, éthiques et sociales, permettant ainsi de montrer que les mères ne sont pas que mères, mais qu'elles peuvent être aussi des créatrices ainsi que des sujets désirés et désirants à part entière.

À partir de l'étude des récits de soi suivants : *Journal de la création* (1990) de Nancy Huston, *Léonore, toujours* (1994) de Christine Angot, *Philippe* (1995) de Camille Laurens, *À ce soir* (2001) de Laure Adler, *Le bébé* (2002) de Marie Darrieussecq et *L'inattendue* (2003) de Karine Reyssset, nous verrons comment les protagonistes considèrent la maternité non plus seulement comme un obstacle à la création, mais aussi et surtout comme une source d'inspiration. Leurs textes novateurs, qui favorisent l'écriture du quotidien et l'inscription de l'ambivalence maternelle, permettent de sortir la maternité de l'espace privé tout en rendant mieux compte que jamais de son caractère subjectif et intime.

Grâce aux études féministes, aux études sur la maternité ainsi qu'aux théories de l'énonciation et de la narratologie, nous explorons la subjectivité des personnages maternels, la voix privilégiée par les narratrices et la manière dont chacune d'elles négocie son rapport à l'opposition création-procréation. Après avoir problématisé le concept de maternité d'un point de vue historique, social et littéraire, mis en relief l'apport des mères littéraires (A. Leclerc, C. Chawaf et A. Ernaux) des auteures du corpus et exploré les caractéristiques d'une éventuelle poétique de la « maternalité » (Hyvrard, 2011), nous abordons le rôle de l'écriture dans le deuil maternel, la manière dont la maternité peut contribuer à la « guérison » d'un trauma et la possibilité de concilier maternité et écriture de façon harmonieuse sans nier l'ambivalence maternelle. Nous proposons ainsi une lecture d'ensemble d'un important phénomène littéraire contemporain : les textes qui présentent la création et la maternité sous un angle nouveau et qui font émerger de nouvelles formes textuelles.

Mots clés : Maternité; identité; écriture; féminisme; narratologie; psychanalyse; extrême contemporain; littérature des femmes; littérature française.

LISTE DES ACRONYMES

<i>ACS</i>	<i>À ce soir</i>
<i>B</i>	<i>Le bébé</i>
<i>I</i>	<i>L'inattendue</i>
<i>JC</i>	<i>Journal de la création</i>
<i>LT</i>	<i>Léonore, toujours</i>
<i>P</i>	<i>Philippe</i>

INTRODUCTION

Écrire sur la maternité est une expérience paradoxale. Qui exige une mise en abîme : écrire sur la création, c'est un peu écrire sur l'écriture. Mais la maternité est une telle expérience de création qu'elle dépasse l'écriture, qu'elle l'enveloppe et la surplombe. Ensuite, un phénomène étrange se produit : on oublie très vite. Maintenant, quand j'y pense, j'y pense comme à un temps merveilleux, glorieux et doux alors que, rationnellement, je sais que ce n'était pas le cas. Intuitivement, et parce que j'en avais besoin pour mettre à distance l'énormité de ce qui était en train de se produire, j'ai procédé ainsi : j'ai écrit sur la maternité en la vivant, au jour le jour. Je me suis prise comme document. Je vivais l'événement et j'écrivais. C'est la seule chose, je pense, qui m'ait permis de garder une trace. (Abécassis, 2005b : 117-118)

Cette réflexion d'Elieette Abécassis exprime bien les raisons pour lesquelles de plus en plus de mères prennent la plume pour parler de leur maternité. Au-delà du caractère paradoxal de l'exercice, l'acte scripturaire amène à prendre du recul et à mettre à distance une expérience de l'« énormité » qui est plus souvent vécue que racontée. Écrire sur la maternité permet d'arrêter momentanément le temps et de se rappeler que, à l'inverse de ce que la doxa tente de nous faire croire, ce n'est ni facile ni toujours réjouissant d'être responsable d'un petit être dépendant de soi. Cela permet aussi de mettre en forme sa propre réalité, question de relater différentes situations de vie qui, souvent, s'éloignent des discours normatifs et des idéaux véhiculés par la société. Les textes sur la maternité supposent l'immédiateté et favorisent l'écriture du quotidien, de l'ordinaire, de la routine, pour être au plus près de la vérité du moment. Un tel projet d'écriture permet de sortir la maternité de l'espace privé tout en illustrant son caractère intime.

Si les textes récents sur la maternité sont relativement abondants, il n'en a pas toujours été ainsi, bien au contraire. Longtemps, parce qu'elles étaient réduites à leurs fonctions maternelles et ainsi considérées comme inaptes à la création, les femmes ont eu à choisir entre la maternité et l'écriture.

Hormis quelques exceptions de « romamancières¹ » et de protagonistes maternels, les mères étaient omniprésentes dans les romans, mais le plus souvent réduites au silence ou même mortes, et toujours racontées par leurs enfants. En somme, les mères ne parlaient pas; elles étaient l'objet du discours des autres (Suleiman, 1985 : 356; Hirsch, 1989 : 23). La vision tenace de la « bonne mère » défendue par Jean-Jacques Rousseau, selon laquelle la mère doit s'oublier au profit des siens (Badinter), explique probablement en partie ce silence maternel. Elle répond à une dichotomisation des rapports entre hommes et femmes préconisée par le patriarcat et repose sur des oppositions telles que culture-nature, esprit-corps, création-procréation, etc. dans lesquelles le terme associé au féminin est dévalorisé. Selon cette vision du monde, les femmes ne pourraient pas être à la fois créatrices et procréatrices, c'est-à-dire, par exemple, écrivaines et mères². De façon analogue, elles ne pourraient pas incarner en même temps les archétypes de la maman (« maternité non érotique ») et de la putain (« érotisme non maternel »)³, comme l'affirme Nancy Huston :

L'essentiel, l'éternel, le sempiternel, l'éminemment agaçant à mon sens, c'est la scission radicale des deux images du féminin : la maman et la putain. [...] Aujourd'hui encore, il semblerait que nous tenions coûte que coûte (dans nos artefacts culturels sinon dans notre vie quotidienne) à

¹ Le terme est de Nancy Huston. Voir 1995 : 124-125.

² Cette idée est explorée par Susan Stanford Friedman dans son article « Creativity and the Childbirth Metaphor : Gender Difference in Literary Discourse » (1987). Nous y reviendrons.

³ Pour en savoir plus sur ces deux images polarisées des femmes véhiculées dans les sociétés patriarcales, voir la préface à la nouvelle édition de *Mosaïque de la pornographie* de Nancy Huston (2004 [1982] : 13-23).

garder étanche la paroi séparant les deux domaines. » (2004 [1982] : 15 et 18)

Pourtant, les femmes ne sont pas soit mères pures et altruistes, soit objets sexuels, comme le voudraient certaines représentations binaires. Elles sont, ou peuvent être, à la fois femmes, mères, sujets désirants et sujet désirés.

Toute personne est née d'une mère et une grande majorité des mères ont connu l'expérience intime de la grossesse et de la maternité. De plus, celles qui choisissent d'adopter, celles qui ne peuvent pas enfanter — de façon « naturelle » du moins — et même celles qui décident de ne pas avoir d'enfant n'ont pu éviter de réfléchir à la question cruciale : en avoir ou ne pas en avoir? Néanmoins, la grossesse et la maternité, qui relèvent surtout de la sphère privée, ont longtemps été marginalisées et considérées comme non représentables dans l'univers public. Dans une intention d'invalider ce constat et de permettre aux femmes de s'approprier le phénomène qui les concerne au premier chef, Adrienne Rich a formulé en 1976 deux définitions de la maternité : celle de la maternité-institution, qui vise à garder les femmes dans le giron du pouvoir des hommes, et celle de la maternité-expérience, caractérisée par la relation possible de toute femme avec son pouvoir reproducteur et avec les enfants (1986 [1976] : 13). Rich soutient que l'institution de la maternité a privé les femmes de leur corps en les y emprisonnant et qu'elle a marginalisé leur potentiel (1986 [1976] : 13).

Heureusement, le constat selon lequel la grossesse et la maternité ne peuvent ou ne doivent pas être représentées dans l'espace public est en train de changer. Marianne Hirsch (1989), Ann E. Kaplan (1992), Lori Saint-Martin (1999) et d'autres chercheuses spécialistes de la maternité en littérature ont noté une présence plus marquée de la perspective et de la voix de la mère à partir de 1980. Depuis, nous voyons un nombre grandissant de créatrices contemporaines explorer l'expérience de la maternité, avec ses dimensions personnelles, éthiques et sociales, ce qui constitue

un véritable tournant dans l'histoire des femmes. Écrire sur la maternité, sur l'expérience du devenir-mère, permet aux auteures de remettre en question les représentations de sacrifice et de dévouement, de déboulonner les mythes de la bonne mère : « the mother's subjectivity, her ability to reflect on and speak of her experience, has become an important ingredient in altering myths and changing social reality » (Bassin, Horney and Kaplan, 1994 : 3).

Ainsi, à partir des titres de notre corpus d'analyse (*Journal de la création* [1990] de Nancy Huston, *Léonore, toujours* [1994] de Christine Angot, *Philippe* [1995] de Camille Laurens, *À ce soir* [2001] de Laure Adler, *Le bébé* [2002] de Marie Darrieussecq et *L'inattendue* [2003] de Karine Reyssset), nous poserons les questions suivantes : Que disent les mères quand elles prennent la parole, ainsi qu'elles ont commencé à le faire vers 1980? Quelles formes textuelles privilégient-elles? Pourquoi écrivent-elles sur la maternité? Pour léguer un témoignage, pour défier la mort, pour laisser une trace à sa progéniture? Comment les personnages maternels arrivent-ils (ou non) à redéfinir leur identité en accumulant les rôles de mère, de femme, etc.? Comment renouvellent-elles notre manière de penser la créativité, notamment en la liant à la maternité au lieu de voir les deux termes comme antagoniques? Voilà le questionnement central de notre thèse, qui sera consacrée à cette transformation fondamentale, mais encore méconnue, de l'écriture des femmes.

Hypothèse

Encore aujourd'hui, de nombreuses contraintes (représentations binaires du type corps-esprit, idéologie tenace de la bonne mère, pressions sociales) pèsent sur les femmes qui cherchent à concilier les rôles qu'elles ont à jouer (mère, conjointe, écrivaine, sujet désirant, etc.). Or, les textes de notre corpus témoignent d'une volonté d'inscrire (et de réussir) cette conciliation dans l'univers fictionnel, ce qui passe par un certain travail exploratoire sur la forme. Ainsi, notre travail a pour point de départ l'hypothèse suivante : au lieu de considérer la maternité comme un obstacle à la

création, les protagonistes des œuvres retenues y voient une source d'inspiration et, de ce fait, représentent autant la création que la maternité sous un éclairage nouveau. Elles modifient ainsi les valeurs symboliques et créent des livres d'un genre novateur. À partir de cette hypothèse principale, qui prolonge certaines des idées de l'essai *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin* de Lori Saint-Martin en les appliquant à un autre corpus, nous avons établi trois hypothèses secondaires :

1- En donnant à lire des récits sur la maternité écrits du point de vue des mères, les livres à l'étude redéfinissent la maternité et la créativité. En écrivant tout en s'occupant de leurs enfants et en racontant comment ils arrivent (bien ou pas tout à fait) à concilier création, maternité et vie amoureuse, les personnages maternels montrent qu'il est possible d'être autre chose qu'une simple fonction; ils contribuent ainsi à abolir la dichotomie habituelle selon laquelle la mère ne peut pas être artiste, créatrice, et qu'à l'inverse, la créatrice ne peut pas être mère, levant ainsi un obstacle à la création au féminin;

2- Les auteures des œuvres à l'étude font preuve d'une grande agentivité discursive. En choisissant, pour la plupart, des formes littéraires telles que le journal, le carnet, l'autobiographie ou l'autofiction, elles se réapproprient des formes traditionnellement considérées comme féminines et les revalorisent en leur donnant une nouvelle portée. De plus, elles montrent que ces choix ne sont pas essentiellement attribuables au fait qu'elles n'ont ni le temps ni la disposition mentale nécessaire pour écrire, par exemple, des romans plus traditionnels, mais plutôt qu'ils leur donnent la latitude nécessaire pour exprimer pleinement leur subjectivité;

3- Les genres littéraires privilégiés par les auteures du corpus favorisent la fragmentation du récit, l'inscription du quotidien et des réflexions à caractère identitaire dans la fiction. Par ailleurs, en plus de procurer un grand pouvoir d'énonciation aux narratrices, ils justifient l'emploi d'une voix personnelle (Lanser)

qui permet de traduire le caractère intime (privé) de la grossesse et de la maternité tout en les rendant disponibles aux lecteurs (public) par la publication et en les liant à de grandes questions sociales, éthiques et esthétiques.

Corpus

Nous analyserons six récits de soi⁴ publiés en France au cours des trente dernières années. Puisque les critères de sélection ont évolué durant l'exploration des œuvres, la constitution du corpus a pris beaucoup de temps. Nous avons finalement arrêté les quatre critères externes que voici : le livre, écrit en français⁵, a été publié après 1980 en France par une femme. L'année charnière 1980 a été choisie parce que, comme nous l'avons souligné, les mères n'avaient pas souvent la parole dans la fiction avant cette décennie⁶. Bien sûr, des romancières ont écrit sur leur maternité avant cette période (nous pensons entre autres à Madame de Sévigné, Germaine de Staël, George Sand et Colette), mais elles faisaient plutôt figure d'exception. De plus en plus d'écrivaines ont commencé à mettre la mère au centre de leurs œuvres dans les années 1970, mais les textes étaient généralement écrits du point de vue de la fille.

Pourquoi se limiter à la France? Parce qu'une telle étude sur les auteures françaises n'a pas encore vu le jour, ce qui n'est pas le cas au Québec. En effet, Lori Saint-Martin a déjà exploré les questions de la maternité et des liens entre création et procréation dans l'ouvrage *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la*

⁴ Cette dénomination regroupe à la fois l'autobiographie, l'autofiction, le journal et les carnets, et suppose une fictionnalisation, sans emprunter le générique « roman ».

⁵ Nous n'avons donc pas exploré les traductions françaises d'œuvres étrangères.

⁶ Cette même année a aussi coïncidé avec la publication d'importants textes historiques et théoriques sur la maternité : *L'histoire des mères du Moyen-âge à nos jours* d'Yvonne Knibiehler et Catherine Fouquet, *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel (XVII^e-XX^e siècles)* d'Élisabeth Badinter ainsi que les articles « La Même Mère » de Monique Plaza et « Maternité : inventaire de nos discours » de Geneviève Brisac et Catherine Lapierre, ce qui en fait un jalon important dans l'histoire de l'écriture des femmes. Deux ans plus tard, l'ouvrage *Inventing Motherhood: Consequences of an Ideal* (1982) d'Ann Dally s'est ajouté au bagage théorique grandissant sur la maternité vue par des femmes.

littérature québécoise au féminin (1999). La lecture de cet essai nous a d'ailleurs aidé à constater qu'une telle étude en littérature française était nécessaire.

Pourquoi avoir choisi seulement des textes de femmes? Nous avons d'abord souhaité un corpus mixte, mais les rares œuvres écrites pendant cette période par un homme et mettant en scène un personnage maternel sujet du discours excluaient la notion d'écriture, centrale pour notre propos — nous pensons à *Hors d'atteinte* (1988) d'Emmanuel Carrère et au *Crime d'Olga Arbélina* (1998) d'Andreï Makine. Aussi, nous avons privilégié les voix de femmes afin de montrer combien la réappropriation de la maternité était une étape capitale dans la prise de parole des mères.

Outre les critères externes, nous en avons retenu trois qui portent sur le texte lui-même. Premièrement, le personnage principal est une mère ou une mère en devenir qui écrit sur sa grossesse, la maternité et son rapport avec son conjoint. Tous les livres retenus présentent des scénarios familiaux traditionnels (couples hétérosexuels, blancs, instruits et issus de la classe dominante) sans que ce soit un choix délibéré de notre part. Les romans représentant une maternité homosexuelle⁷ ou une maternité monoparentale⁸ identifiés ne répondaient pas à tous les autres critères de sélection. Nous nous concentrons sur l'expérience des mères tout en étant consciente que c'est par une plus grande implication des pères (ou de l'autre parent) que les mères arriveront à concilier tous les rôles.

Deuxièmement, le point de vue de la mère doit être au premier plan. Le récit doit être focalisé sur la mère et non sur l'enfant qui parle de sa mère, comme cela a presque

⁷ Le roman *Mais qui va garder le chat?* d'Éliane Girard (2005) et le récit autobiographique *Elles eurent beaucoup d'enfants... et se marièrent. Histoire d'une famille homoparentale* (2012) de Myriam Blanc mettent d'ailleurs en scène deux mères. Nous ne les avons pas choisis parce qu'on n'y trouve pas de métadiscours sur l'écriture.

⁸ Nous pensons ici à *Weekend de chasse à la mère* (1996) de Geneviève Brisac et à *Bord de mer* (2001) de Véronique Olmi. Ces romans ont été écartés pour la même raison que ceux de Girard et de Blanc.

toujours été le cas dans l'histoire littéraire. Les textes sélectionnés, écrits au « je », présentent une parfaite adéquation entre protagoniste et narratrice. Cette caractéristique n'a pas présidé à la sélection des œuvres, mais a plutôt été remarquée *a posteriori*. Pour cette raison, nous avons employé indistinctement les termes « instance narrative », « narratrice », « protagoniste » et « personnage ». Ainsi, nous avons affaire à une double voix de mère — la narratrice est mère, de même que l'auteure — qui établit un lien direct entre la matière de son livre et les événements de sa vie.

Troisièmement, l'auteure aborde les thèmes de l'écriture⁹, de l'identité et du rapport au corps. La mise en abîme que suscite le fait d'écrire sur l'écriture fait intervenir la métatextualité. L'expérience de la maternité entraîne nécessairement des changements physiques et identitaires parce qu'elle concerne la création d'un Autre à l'intérieur de soi, et nombre de créatrices ont choisi d'en faire l'objet d'une œuvre. Nous nous intéressons aux inscriptions de la grossesse et de la maternité dans la vie de femmes qui écrivent.

Notre choix initial comprenait les romans *La femme gelée* (1981) d'Annie Ernaux et *Un heureux événement* (2005) d'Éliette Abécassis. Vu la nature générique de ces textes, nous avons établi un continuum qui allait de l'essai narratif (*Journal de la création*) à un bout du spectre au roman plus classique (*Un heureux événement*) à l'autre bout. De surcroît, en raison de la répartition temporelle des publications, nous désirions montrer que le phénomène étudié prend de l'ampleur avec le temps (sans par contre faire une étude diachronique à proprement parler). Ces choix éludaient complètement la question pourtant cruciale de la mort de l'enfant, omission qui nous a été soulignée à l'examen doctoral. Nous avons donc revu la sélection des œuvres pour y inclure les récits étudiés dans le chapitre III (*Philippe et À ce soir*). Afin de ne

⁹ Ce critère est central à notre réflexion; il nous a cependant contraint à éliminer beaucoup de textes qui auraient autrement été féconds.

pas perdre la richesse des analyses déjà effectuées pour les œuvres écartées, nous avons décidé d'ajouter le chapitre II sur les prédecesseures et de convoquer le roman d'Abécassis au fil des analyses quand le propos s'y prêtait. L'ajout des deux textes sur la mort nous a permis d'explorer une plus grande variété d'expériences maternelles et de nous questionner sur ce qui reste de la fonction de mère — et de l'écriture — quand l'enfant n'est plus là.

Voyons brièvement, en ordre de parution, les six œuvres retenues pour l'analyse. *Journal de la création* de Nancy Huston (1990) est un hybride entre le journal et l'essai. Il traite de la deuxième grossesse de l'auteure et explore les liens entre création et procréation. Moins narrativisé que les autres textes du corpus, ce livre offre tout de même des réflexions éclairantes sur la grossesse, la maternité, l'écriture et la vie avec le conjoint. Le texte présente plusieurs niveaux narratifs : le journal de la grossesse écrit en 1988, des extraits du journal intime de la narratrice datant de 1986 et 1987, des passages sur différents couples d'écrivains (dont Leonard et Virginia Woolf, Scott et Zelda Fitzgerald, Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir) sur lesquels la narratrice travaille et des extraits de lettres ou de journaux des écrivains analysés. Cette diversité de matériau textuel contribue à étayer l'idée selon laquelle l'auteure voit la maternité comme une source potentielle d'inspiration. Par ailleurs, ce texte est, entre tous les livres de la prolifique auteure, celui qui traite le plus intimement de notre sujet.

Léonore, toujours de Christine Angot (1994) est un récit autofictionnel, sous forme de journal, dans lequel Christine, la diariste, raconte son quotidien avec sa fille de huit mois, Léonore, et son conjoint, Claude. Ce dernier est un amoureux et un père attentionné et présent. Il forme, avec Christine, une équipe parentale équilibrée et harmonieuse; les parents s'occupent à part égale de l'enfant sans que cela semble exceptionnel ou hors de l'ordinaire. Le texte laisse parfois la place à une deuxième voix, celle de Claude, conviée par des extraits de ses calepins choisis et retranscrits

par Christine dans le journal qui forme le roman. L'écriture est au cœur même de l'œuvre; la narratrice affirme d'emblée ne plus écrire, mais « marquer » sa fille, tout en faisant pourtant la promesse d'écrire sur elle tous les jours jusqu'à sa mort. Paradoxalement, le bébé est à la fois celui qui empêche et qui inspire l'écriture.

Philippe de Camille Laurens (1995) est un récit autobiographique qui traite de la mort du fils de l'auteure deux heures après sa naissance et du deuil impossible de la mère. Le texte, très court et composé de fragments, est divisé en quatre sections (« Souffrir », « Comprendre », « Vivre » et « Écrire ») qui rappellent les différentes étapes du deuil. *Philippe* se veut à la fois un hommage à l'enfant et un procès littéraire au médecin accoucheur qui a enchaîné les erreurs médicales menant au décès du bébé. Au fil du texte, l'auteure cite différents ouvrages médicaux et rapports d'experts qui corroborent les fautes professionnelles et visent à prouver l'incompétence de l'obstétricien.

À ce soir de Laure Adler (2001) est également un récit de deuil. Il aborde la mort de Rémi, fils de l'auteure, hospitalisé plusieurs semaines en raison de détresse respiratoire. L'écriture du texte, survenue dix-sept ans après les faits, a été déclenchée par une collision routière évitée de justesse mais qui aurait pu coûter la vie à la narratrice. La peur ressentie pendant et après l'incident lui a rappelé qu'elle avait survécu à son fils, mort depuis longtemps. Le texte, truffé de commentaires métatextuels sur le processus d'écriture, alterne entre des passages rétrospectifs sur la vie avec le bébé (plénitude de la grossesse, instants de tendresse maternelle, etc.) et le récit de la maladie de l'enfant jusqu'à son décès.

Le bébé de Marie Darrieussecq (2002), d'apparence autobiographique, est constitué de deux carnets qui prennent la maternité comme objet et qui visent à questionner les truismes entourant « le bébé ». La narratrice, sans nom, est une romancière publiée qui tente d'écrire tout en s'occupant du bébé. Elle y arrive le mieux quand il dort. Chaque fragment est séparé par une étoile dans le texte, qui correspond aux appels du

nourrisson, aux interruptions de l'écriture. Bien que « le père du bébé », sans nom également, soit présent dans la vie de son enfant, la narratrice ne lui laisse pas beaucoup de place, en ce sens qu'elle parle peu de lui et ne lui donne pas la parole. On n'entend qu'une voix, celle de la mère. Pourtant, le texte laisse supposer une égalité des sexes : le père participe naturellement aux soins au bébé, de la même façon que Claude dans *Léonore, toujours. Le bébé* est un texte qui laisse présager une conciliation harmonieuse des différents rôles qu'occupent la mère (écrivaine, mère, conjointe, etc.).

L'inattendue de Karine Reyssset (2003) est issu de carnets d'une femme en attente : la narratrice attend d'abord qu'un bébé s'« accroche », s'installe en elle, et ensuite que ce bébé vienne au monde. Le récit, qui oscille constamment entre le bonheur de sentir la vie grandir en soi et la peur que le fœtus meure avant d'arriver à terme, est rendu dans une écriture singulière. Le texte est ponctué de trous : la fin de bien des phrases est élidée, comme pour montrer qu'on ne peut pas tout révéler, que tout n'est pas bon à dire, à écrire. L'espoir de l'arrivée du bébé sert en quelque sorte de remède à la solitude et à la douleur causée par le petit frère mort en bas âge ainsi que par les disputes avec le conjoint et futur père. L'écriture est inspirée par le déplacement — la narratrice écrit souvent dans le train ou en voyage — et marquée par le désir de conjurer le sort, de vaincre la peur de la mort.

Nous avons également constitué un corpus secondaire qui compte une cinquantaine d'œuvres. Il est composé de textes qui remplissent quelques-uns des critères de sélection. Ces livres ne font pas l'objet d'un chapitre, mais la plupart seront convoqués ici ou là dans la thèse, notamment afin d'appuyer ou de nuancer les analyses.

Méthodologie

Avant d'aller plus loin, il est important de se demander : qu'est-ce qu'une mère? La définition du terme, malgré les apparences, ne va pas de soi; elle a varié selon les époques et les cultures. La femme enceinte est-elle déjà mère? Peut-on qualifier de mère une femme (ou un homme) qui dispense des soins à un enfant et lui prodigue de l'amour sans qu'il y ait de lien biologique ou adoptif? Et la femme dont l'enfant meurt, le reste-t-elle? Ainsi que le suggère Elaine Tuttle Hansen, les théoriciens de la maternité ne s'entendent pas sur la portée du concept :

Many influential theorists still either root their arguments in a maternal (gestating, delivering, or lactating) body or insist that childbirth cannot simply be ignored as a gender-specific and probably gender-constructing experience. Others wish to see mothering as a more metaphorical act, a social position, available to any and all who choose to do maternal work, but this argument has been no less troublesome. Not only does it leave open to dispute the question of whether men can mother, but it continues to link feminine powers and capacities to child care and family roles, no matter how socially fashioned the position of mother is understood to be. (Tuttle Hansen, 1997 : 3-4)

Cela dit, qu'on parle de rapport biologique ou symbolique, la maternité est une fonction relationnelle, comme le rappelle Tuttle Hansen. N'est mère que celle qui est (ou était) en lien avec un enfant. Pour Monique Plaza, une mère, selon la vision traditionnelle, « [c]'est, avant tout, une fonction d'accompagnement matériel et affectif des enfants au sein de la famille » (Plaza, 1980 : 75). Ces deux définitions mettent l'accent sur l'aspect « fonctionnel » du rôle. Ainsi, la femme qui remplit le rôle de mère peut aussi remplir une foule d'autres rôles dans sa vie.

Dans cette thèse, nous privilégierons la définition « biologique » de la maternité puisque c'est celle qui convient le mieux aux textes de notre corpus. Ainsi, les six narratrices ont porté un fœtus, ont accouché et ont eu la charge de leur enfant (en partage avec leur conjoint); elles ont donc un lien filial avec l'enfant dont elles parlent. Les auteures à l'étude nous racontent leur expérience de la maternité sans

faire de généralisations à l'ensemble des mères. À l'instar de Julia Kristeva, qui, dans son projet sur le génie féminin¹⁰, cherche à « préserver la singularité des approches féminines » (Kristeva, 2007 : 26-27), nous respecterons l'unicité de chacune des expériences tout en veillant à faire ressortir les similarités et les disparités entre elles.

Malgré le caractère distinct de chaque texte, nous avons relevé assez de caractéristiques communes pour regrouper ces œuvres sous l'appellation d'« écritures de la maternalité ». Le concept de « maternalité », élaboré par Jeanne Hyvrard,

pourrait recouvrir ce qui concerne l'univers de la mère non seulement dans son aspect d'enfantement, ce qu'on appelle habituellement la maternité et qui n'est pas tout à fait la même chose, mais tout l'univers mental s'y rapportant, y compris la gestation non représentable par le sujet féminin dans notre système philosophique en vigueur, ainsi que toutes les modifications physiques, psychiques, sociales et culturelles induites dans la vie de la mère du fait de la dite maternité (2011 : 8).

Ainsi, cette notion ne se rapporte pas seulement à la *fonction* de mère, mais englobe aussi les changements identitaires, le rapport au corps en transformation, les attentes, angoisses et peurs, bref ce qui constitue la subjectivité spécifique de chaque mère. Les écritures de la maternalité sont donc, en d'autres mots, des textes écrits du point de vue de la mère, qui traitent de la maternité, de la grossesse, de l'identité, et qui ne supposent pas nécessairement la présence de l'enfant, mais requièrent qu'il ait existé.

Notre cadre méthodologique est composé de trois orientations théoriques distinctes. Premièrement, les études féministes nous serviront à comprendre le contexte sociohistorique qui entoure les œuvres et les rapports de force qui se dessinent au sein des textes du corpus. Deuxièmement, le travail des théoriciennes de la maternité nous donnera un cadre d'analyse informé et des concepts qui nous aideront à appréhender l'importance des enjeux exprimés dans les textes. Troisièmement, les théories de

¹⁰ Julia Kristeva a publié une série d'ouvrages sur trois femmes d'exception : la philosophe Hannah Arendt, la psychanalyste Melanie Klein et l'écrivaine Colette. En s'attardant à la trajectoire spécifique de ces trois figures, elle conclut que ce qui fait leur génie est en fait leur grande créativité.

l'énonciation et la narratologie féministe nous fourniront les outils pour faire l'analyse de la subjectivité des personnages maternels et de la voix privilégiée par les narratrices des six livres de notre corpus.

La question de la maternité est au cœur des préoccupations des femmes. Comme l'écrit Patrice DiQuinzio,

ni le féminisme, ni les théories féministes ne peuvent se permettre d'ignorer la question de la maternité. Dans la mesure où la maternité, sous toutes ses formes, demeure un aspect important de la vie de beaucoup de femmes et que les questions du devenir mère, du quand et du comment, continuent de se poser à presque toutes les femmes, le féminisme ne peut pas prétendre rendre compte adéquatement de la vie des femmes et représenter leurs besoins et leurs intérêts s'il ignore la question de la maternité (1999 : xi; nous traduisons).

Parce que chaque femme doit se positionner face à la maternité et que, comme nous l'avons dit plus haut, c'est en raison d'elle qu'on a exclu les femmes de la création, le choix de l'approche féministe pour notre sujet de thèse allait de soi. Cela dit, la pensée féministe n'est pas uniforme et homogène; on y retrouve des chercheuses, des critiques, des militantes qui ont des visées différentes sur divers points de vue et la question de la maternité ne fait pas exception. Comme l'écrivent Francine Descarries et Christine Corbeil, « [...] tout au cours de son évolution contemporaine, la pensée féministe ne sera jamais le lieu d'une seule parole, ou d'un seul modèle d'interprétation sur la signification de la maternité dans la vie des femmes et leur accès à l'identité » (2002 : 25). Parmi les diverses approches, les chercheuses ont distingué « deux pôles de définition et de représentation qui oscillent entre l'aliénation de la maternité et la jouissance maternelle » (Descarries et Corbeil, 2002 : 25). Comme les textes de notre corpus font état de cette même oscillation, nous tiendrons compte de différentes mouvances féministes. En optant pour une approche qui se situe plutôt dans le centre du spectre énoncé par Descarries et Corbeil, nous feront dialoguer deux courants différents de la pensée féministe sur la maternité : le premier, plus dénonciateur de l'aliénation de la maternité et, de surcroît, plus social,

et le deuxième, qui célèbre plutôt la jouissance maternelle et qui est ainsi plus symbolique.

D'une part, les auteures féministes matérialistes, dites radicales, comme Christine Delphy et Colette Guillaumin par exemple, remettent en cause l'idéologie de l'instinct maternel et soulignent le caractère socialement construit de la maternité, notamment les contraintes, les dichotomies telles que culture-nature, sujet-objet, et la difficulté d'accéder au statut de sujet et de citoyenne, etc. Ce point de vue, qui se concentre sur les dimensions matérielles et sociales de la maternité, met de côté tout l'aspect de la maternité comme expérience, potentiellement positive de surcroît, et ne dit mot sur ses liens avec la créativité.

Le travail d'Adrienne Rich se situe à cheval entre les deux courants — le féminisme matérialiste et un féminisme plus symbolique. Il s'inscrit à la fois dans le premier pour son côté plus critique et revendicateur et dans le deuxième pour son exhortation aux femmes à habiter leur corps. En effet, comme nous l'avons mentionné, Rich a distingué deux représentations de la maternité : la maternité-institution et la maternité-expérience. C'est de la première exclusivement que parlent les matérialistes et de la seconde que traitent celles qui cherchent à revaloriser la maternité.

D'autre part, les écrits d'Hélène Cixous, de Julia Kristeva et de Luce Irigaray, entre autres, axés sur les dimensions symboliques et métaphoriques de la maternité, éclairent les efforts des écrivaines de notre corpus, en vue de donner une voix aux mères et de repenser la créativité au féminin. Cela dit, ces auteures s'attardent surtout aux « problèmes d'identité du sujet féminin-maternel » et ne tiennent pas compte de la « dimension sexuée des rapports sociaux ou [de] la matérialité de l'expérience maternelle » (Descarries et Corbeil, 2002 : 36), tout aussi nécessaires à mon analyse. Nous nourrir des deux courants permettra de combler les lacunes conceptuelles de l'une par les forces de l'autre.

Si le féminisme agit comme prisme au travers duquel nous regardons les textes, les études sur la maternité nous servent de cadre avec lequel appréhender notre corpus. Les écrits historiques sur la maternité, ceux d'Elisabeth Badinter et d'Yvonne Knibiehler par exemple, nous permettront de situer la réflexion dans le temps, c'est-à-dire de voir comment a été perçue la maternité, et d'ancrer les textes du corpus dans leur époque, bien contemporaine. Ces lectures nous serviront d'assise et de contexte de départ. Nos travaux s'inscrivent dans la foulée des réflexions de Marianne Hirsch et de Lori Saint-Martin tout en se concentrant sur les nouvelles modalités que proposent les créatrices actuelles. Nous nous inspirerons des méthodes d'analyse littéraire de ces deux chercheuses pour étudier un corpus qui jusqu'à maintenant n'a pas bénéficié d'une telle lecture. Marianne Hirsch s'est attachée dans *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism* (1989) aux modes de revalorisation de la maternité et à l'émergence d'une subjectivité maternelle. Comme nous l'avons mentionné plus tôt, elle constate l'importance de reconnaître que le discours sur la maternité est multiple. La femme devrait pouvoir, par exemple, parler à la fois en tant que femme, mère et créatrice. Lori Saint-Martin, quant à elle, a montré dans *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin* (1999), que c'est en s'appropriant leur corps de femme, en redéfinissant la maternité à l'abri de la mainmise du patriarcat et en reconnaissant la mutualité entre mère et fille que les femmes pourraient faire entendre « le nom de la mère », c'est-à-dire repenser la maternité, la créativité et la subjectivité au féminin.

Notre troisième axe méthodologique est constitué d'outils qui enrichiront notre analyse. D'une part, la narratologie féministe, telle que conceptualisée par Susan Sniader Lanser, nous permettra d'étudier le type de voix employé par les narratrices, de même que l'autorité narrative. D'autre part, les travaux de Barbara Havercroft sur l'agentivité discursive nous autoriseront à identifier des stratégies textuelles qui laissent la subjectivité des personnages maternels se déployer. Nous approfondirons ces concepts dans la dernière section du chapitre I (voir p. 70-84).

En plus du cadre méthodologique général, chaque chapitre d'analyse fera intervenir un outil spécifique. Ainsi, dans le chapitre III, nous emploierons certains travaux théoriques et psychanalytiques sur le deuil (Sigmund Freud, Mélanie Klein, Ginette Raimbault, Michel Hanus, Dennis Klass *et al.*); les études théoriques sur le trauma (Cathy Caruth, Suzette Henke, Shoshanna Felman et Dori Laub) seront mis à contribution dans le chapitre IV; enfin, le chapitre V puisera dans les écrits sur l'ambivalence maternelle (Rozsika Parker et Michèle Benhaïm).

Tout compte fait, notre méthodologie est composée de plusieurs approches complémentaires. Les études féministes, par définition multidisciplinaires, s'agencent parfaitement aux études sur la maternité parce qu'elles ont comme objet commun les femmes dans leur devenir social et personnel. Les écrits sur la narratologie féministe et l'agentivité discursive couvrent, quant à eux, des aspects qui recoupent ceux traités, mais pas aussi directement, par les théories ci-mentionnées; nous pensons entre autres à la subjectivité des personnages féminins. Plus textuels et formels, ces outils ancreront les livres du corpus dans un contexte littéraire tandis que les deux premières approches s'attarderont à l'aspect plus idéologique.

État de la recherche

L'état de la recherche porte sur deux dimensions différentes de notre objet d'étude : l'apport des études féministes sur la maternité, ainsi que l'étude théorique de la maternité en littérature. L'état de la question sur les différentes œuvres du corpus sera intégrée à l'analyse des textes dans les chapitres III, IV et V.

Les théoriciens et critiques québécois, états-uniens et britanniques ont abondamment traité la question de la maternité et de l'accès des mères à la subjectivité, surtout d'un point de vue féministe. En France, les auteures qui font encore autorité, Luce Irigaray (*Ce sexe qui n'en est pas un* [1977], *Et l'une ne bouge pas sans l'autre* [1977], *Le corps-à-corps avec la mère* [1981], *Sexes et parentés* [1987]), Hélène Cixous (« Le

rire de la Méduse » [1975], *La jeune née* [1975] avec Catherine Clément, *La venue à l'écriture* [1977] avec Madeleine Gagnon et Annie Leclerc) et Julia Kristeva (« Un nouveau type d'intellectuel : le dissident » [1977], « Stabat Mater » [1985(1983)], *Seule une femme* [2007]) ont surtout écrit dans les années 1970-1980. Leurs recherches, axées sur les dimensions symboliques de la maternité, ont permis de donner une voix aux mères et de repenser la créativité au féminin. D'autres féministes, françaises également mais issues du féminisme matérialiste, telles que Christine Delphy (*L'ennemi principal* [2009]) et Colette Guillaumin (*Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de Nature* [1992]), ont, quant à elles, permis de faire ressortir et de critiquer la construction sociale de la maternité. En effet, on ne peut faire abstraction, dans les œuvres à l'étude, du contexte historique et social, des attentes vis-à-vis des mères, etc.

L'essai d'Élisabeth Badinter, *Le conflit, la femme et la mère* (2010), évoque une certaine dualité ou, du moins, un certain tiraillement entre les deux rôles que sont la femme et la mère, tiraillement caractéristique de la production romanesque contemporaine sur la maternité. La philosophe en a contre ce qu'elle qualifie de retour au naturalisme¹¹, qui, selon elle, remet à l'honneur le concept d'« instinct maternel » qu'elle s'était appliquée à déboulonner une vingtaine d'années plus tôt (*L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel [XVII^e-XX^e siècle]*, [1980]). Polémique et parfois contesté par d'autres féministes qui trouvent Badinter un peu alarmiste, ce livre n'en est pas moins important pour notre projet puisqu'il présente un panorama de la société française d'aujourd'hui.

Susan Rubin Suleiman a souligné dans son article « Writing and Motherhood » (1985) que la subjectivité maternelle est la grande absente des théories

¹¹ Selon Élisabeth Badinter, il s'opérerait depuis les années 1980 une révolution silencieuse, caractérisée par un retour au modèle traditionnel, et dont l'objectif serait de « remettre la maternité au cœur du destin féminin » (2010 : 13).

psychanalytiques puisque ces dernières traitent surtout de l'enfant. Cette idée était déjà présente chez Monique Plaza (« La Même Mère », 1980), qui a montré que la psychanalyse, par son « inscription dans l'idéologie patriarcale », cultive la haine envers la mère. Exclusivement pensée dans son rapport avec l'enfant, elle est nécessairement défailante. Suleiman ajoute que, toujours selon la psychanalyse, les mères ne créent pas parce que toute leur énergie créatrice se canalise dans l'enfantement. Le travail des créatrices a consisté à dépasser le « either/or dilemma » afin de montrer que la maternité peut être source de connexion et non seulement d'empêchement. L'article « Mother-Writing and the Narrative of Maternal Subjectivity » (2008) de Suzanne Juhasz s'attarde aussi aux liens entre maternité et écriture dans la fiction. Cette dernière distingue le point de vue de la fille de celui de la mère. Nous reviendrons sur ces contributions qui occupent une place privilégiée dans notre réflexion.

La revalorisation de la maternité et l'émergence d'une subjectivité maternelle sont les chevaux de bataille de la chercheuse Marianne Hirsch, qui a publié *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism* (1989). Marianne Hirsch souligne l'importance de reconnaître qu'« [é]tant donné que la mère est à la fois une fille et une mère, une femme et une mère, au foyer et dans la société, puissante et vulnérable, [...] le discours sur la maternité est nécessairement multiple » (1989 : 196; nous traduisons). Au lieu de ne prendre la parole qu'en tant que femme, en tant que mère ou en tant que créatrice, par exemple, la femme devrait pouvoir parler au nom des trois, avec trois voix ou une voix qui concilie les trois. Cela dit, le travail de Hirsch, comme le titre de son ouvrage l'indique, a principalement porté sur la relation mère-fille.

À ce sujet, mentionnons que la bibliographie sur les relations mère-fille (Caroline Eliacheff, Jane Flax, Adalgisa Giorgio, Nathalie Heinich, Marie-Magdeleine Lessana, Aldo Naouri, etc.) est abondante et bien connue mais elle ne sera pas, sauf à quelques

exceptions près, convoquée directement dans notre thèse. Outre les travaux de Marianne Hirsch, ceux de Lori Saint-Martin, qui a publié en 1999 *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, font exception. Cet ouvrage, qui se consacre à l'analyse des relations mères-filles dans les romans québécois, a donné une voix aux mères historiquement oubliées ou bâillonnées de la littérature québécoise. Ayant grandement nourri nos réflexions, il nous a entraîné petit à petit vers notre sujet de thèse.

Cela est également le point de vue de Gill Rye, chercheuse britannique, qui a publié *Narratives of Mothering: Women's Writing in Contemporary France* (2009), une étude sur la maternité dans les romans français contemporains. Tout comme Saint-Martin, Rye souligne que les travaux de Marianne Hirsch ont beaucoup nourri sa réflexion. D'ailleurs, elle a écrit son livre pour répondre directement au constat de Hirsch selon lequel, historiquement, la voix de la mère était étouffée :

Some of the most illuminating insights into the mother-daughter relationship, and mothers more generally, arise from studies of literature and other cultural production. Hirsch's *Mother-Daughter Plot* is a landmark in this respect, and, indeed, is at the root of my own project, *Narratives of Mothering* being in part a response to Hirsch's identification of the historical silencing of the mother's voice in literature. (Rye, 2009 : 30)

C'est de dire l'importance de l'ouvrage de Hirsch dans le champ de recherche sur la maternité. Le livre de Rye, par l'analyse de fictions publiées en France par des femmes à partir des années 1990, cherche à voir dans quelle mesure les textes reproduisent les représentations dominantes ou les questionnent pour ensuite faire émerger de nouvelles définitions de la maternité. Si le sujet du livre semble se rapprocher beaucoup de celui de notre thèse, Rye se penche surtout sur la perte, qu'elle voit comme omniprésente dans les récits sur la maternité, et très peu sur l'écriture, qui est essentielle à notre propos. Bien qu'elle traite de la presque totalité des auteures de notre corpus, mais souvent très brièvement — outre quelques

mentions très rapides (sans analyse de fond) de *Journal de la création* de Nancy Huston, elle consacre un court chapitre (13 pages) à l'écriture de la perte chez Laure Adler (*Philippe*) et Camille Laurens (*À ce soir*) ainsi qu'un chapitre (16 pages) sur la maternité sans culpabilité chez Christine Angot (*Interview*) et Marie Darrieussecq (*Le bébé*) — et qu'elle réserve une petite section (6 pages) aux mères qui écrivent, son étude du sujet est succincte (le livre entier fait environ 150 pages d'analyse). Son travail a certes permis de faire un premier défrichage, comme la quatrième de couverture le souligne : « [t]his is the first book to engage with these new narratives of mothering ». Mais il n'a pas couvert, loin de là, tous les aspects liés à la maternité dans la littérature française contemporaine. Notre travail nous permettra donc d'aller plus en profondeur et de mettre l'accent sur d'autres thèmes.

Ann E. Kaplan s'est attardée quant à elle, dans *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama* (1992), à trouver des discours qui mettent de l'avant la subjectivité des mères dans la culture populaire (le mélodrame dans la fiction et les scénarios de films nord-américains des années 1830 à 1990). Son ouvrage montre qu'au moment où la mère devient enfin un sujet et qu'elle commence à prendre la parole, c'est-à-dire vers les années 1980, cette subjectivité naissante est transférée au fœtus. Le bébé est alors construit comme s'il était déjà un sujet, même avant sa naissance, et sa mère est réduite à une matrice qui lui permet de venir au monde. Par ailleurs, l'ouvrage de Kaplan analyse les représentations de mères et ainsi complexifie les deux images polarisées de la femme (qu'elle nomme la sorcière et l'ange). Cependant, puisque son objet d'étude n'est pas très près du nôtre, nous nous intéresserons surtout aux sections qu'elle consacre aux théories de la représentation de la maternité.

La maternité, qui représente tout un pan de l'expérience humaine, ne peut que rester un sujet d'actualité. C'est ce dont témoigne l'ouvrage de Tess Cosslet, intitulé *Women Writing Childbirth: Modern Discourses of Motherhood*, paru en 1994.

Alternant l'analyse de récits réels et littéraires (de Doris Lessing, Margaret Atwood et Toni Morrison, entre autres), l'auteure met le phénomène de la naissance au premier plan tout en s'attachant à formuler une réévaluation de la maternité dans la société d'aujourd'hui. Elle aborde les thèmes de la médicalisation de l'accouchement, du mouvement pour l'accouchement naturel et de la subjectivité en relation avec l'équation mère-fœtus. Bien qu'elle s'intéresse à la littérature, elle se sert des récits de naissance romanesques comme de témoignages et en fait une analyse féministe.

Dans *Mother Without Child* (1997), Elaine Tuttle Hansen étudie l'aspect relationnel de la maternité. Elle analyse des textes de la littérature américaine et britannique dans lesquels les liens entre mère et enfant ont été rompus. Si les analyses portent sur des œuvres qui ne répondent pas à nos critères de sélection, la figure de la « mère sans enfant » nous aide à penser la mère comme une personne, une femme, un être sexué, une écrivaine, hors du lien qui l'unit à son suivant.

Enfin, Corinne Cammaréri a fait paraître en 2012 l'ouvrage *Amour maternel ou sublimation de femmes*, qui s'arrête sur les thèmes de l'altérité, de la maternité et de la création dans les textes littéraires de femmes des XX^e et XXI^e siècles (Colette, Anaïs Nin, Marguerite Duras et plus récemment Nancy Huston, Marie Darrieussecq et Christine Angot). L'auteure, qui est psychologue, emploie la littérature pour explorer les notions d'amour maternel et de sublimation (qu'elle associe à l'écriture). Son ouvrage se concentre surtout sur le discours et, au final, offre très peu d'analyses littéraires.

En résumé, la majorité des études critiques portent sur la relation mère-fille plutôt que sur la voix singulière de la mère. Si de nombreux essais théoriques ont abordé les liens entre maternité et création, il s'agit en général d'articles et de courtes études. Notre thèse comblera donc une lacune.

Structure d'ensemble

Notre thèse comporte deux parties : la première, qui comprend les chapitres I et II, met en place et contextualise notre objet d'étude, tandis que la deuxième, constituée des trois derniers chapitres, présente l'analyse des textes du corpus, regroupés deux par deux en fonction d'une problématique commune.

Le premier chapitre retrace dans un premier temps les grandes lignes de l'histoire de la maternité en France tout en laissant voir les critiques formulées par les féministes. Dans un deuxième temps, il explore les représentations de la maternité qui n'accordent pas de subjectivité à la mère et d'autres qui la reconnaissent comme sujet. Dans un troisième temps, il s'arrête sur le travail des féministes qui ont traité de la maternité en littérature avant de convoquer trois voies d'expression de la subjectivité maternelle : la narratologie féministe, l'agentivité discursive et l'intertextualité.

Le deuxième chapitre explore d'abord le travail de trois écrivaines des années 1970 et 1980 (Annie Leclerc, Chantal Chawaf et Annie Ernaux) que nous considérons comme les mères littéraires des auteures de notre corpus. Ensuite, il établit les caractéristiques des œuvres de la « nouvelle génération » d'écrivaines avant de montrer en quoi les textes à l'étude s'en distinguent. Enfin, il pose les jalons d'une poétique de la maternalité, c'est-à-dire une manière de problématiser la maternité du point de vue de la mère.

Le troisième chapitre propose une analyse de *Philippe* de Camille Laurens et d'*À ce soir* de Laure Adler, deux textes qui traitent de la mort d'un enfant et du deuil maternel. Le processus d'écriture permet de circonscrire la douleur et contribue à la création d'un lien continu avec le défunt. Les deux récits autobiographiques soulèvent les questions suivantes : Comment continuer à vivre après la mort de son enfant?

Reste-t-on mère quand l'enfant n'est plus? L'écriture étant une façon de repousser la mort, que faire quand celle-ci survient plus tôt que prévu?

Le quatrième chapitre, consacré à *Léonore, toujours* de Christine Angot et à *L'inattendue* de Karine Reyssset, explore la notion de trauma. Les deux livres mettent en relief une maternité réparatrice. Dans *L'inattendue*, la grossesse tant désirée vient chasser le sentiment de solitude et panser la blessure de la perte du frère mort en bas âge tandis que dans *Léonore, toujours*, le fait d'être mère aide à atténuer les séquelles laissées par l'inceste du père. L'écriture déclenchée par le désir d'enfant (chez Reyssset) et la naissance de la fille (chez Angot) est également centrale dans le processus de « guérison » de la blessure du passé. Les deux textes répondent aux questions suivantes : Comment donner la vie sans transmettre ses peurs à sa progéniture (peur de la mort, angoisse de la transmission de blessures psychologiques, etc.)? Quels procédés textuels employer pour bien traduire le trauma?

Dans le cinquième chapitre, nous nous attardons aux œuvres *Journal de la création* de Nancy Huston et *Le bébé* de Marie Darrieussecq. Les deux narratrices conviennent que la maternité peut parfois (et idéalement) être source d'inspiration et non seulement source de contraintes. Chez elles, la possibilité d'être à la fois mère et écrivaine, jamais remise en cause, semble aller de soi. Ces textes sont aussi ceux qui s'attachent le plus à déconstruire les idées reçues sur la maternité. Ils s'arrêtent sur les interrogations suivantes : Comment concilier de façon harmonieuse les rôles de mère et d'écrivaine? Comment surmonter la peur de la mort? Pourquoi l'érotisme maternel est-il si peu représenté dans les textes?

Contributions

Nos recherches jetteront un nouvel éclairage sur la littérature des femmes de l'extrême contemporain en France. Premièrement, notre thèse traite conjointement des thèmes de la maternité, de l'identité et de l'écriture. Ainsi, nous analysons des textes de femmes qui parlent avec plusieurs voix — en tant que mère, femme, conjointe, etc. Deuxièmement, nous travaillons à partir d'œuvres d'auteures peu étudiées (Karine Reyssset, Laure Adler) ou encore très étudiées mais selon d'autres axes de lecture (Christine Angot, Marie Darrieussecq, Nancy Huston et Camille Laurens). Ces textes n'ont jamais été lus ensemble et leur mise en parallèle révélera des perspectives inédites. Troisièmement, notre thèse traite de la subjectivité maternelle et étudie des œuvres écrites du point de vue de la mère, approche novatrice. Elle souligne la nouveauté que constituent l'inscription dans les textes de l'ambivalence et de l'insuffisance ainsi que d'un métadiscours sur l'écriture. Enfin, dans une perspective plus large, nous rendons compte du travail d'écrivaines qui présentent la création et la maternité sous un autre angle et qui font émerger de nouvelles formes textuelles.

CHAPITRE I

ÉLÉMENTS HISTORIQUES, THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES

S'il est un fait que l'on ne peut nier, c'est bien que toute personne est née d'une mère. Pourtant, la maternité, ce concept désignant l'« état, [la] qualité de mère » (Larousse), est une invention. Les plus vieux emplois du terme latin « *maternitas* », qui deviendra « maternité » en français, remontent à la deuxième moitié du XI^e siècle et « sont pour la plupart relatifs à la maternité de [la Vierge] » (Tombeur, 2005 : 5). L'on ne peut ignorer alors la dimension spirituelle liée à ce terme. Ces occurrences dans les textes latins, quoique rares, ont renforcé l'idée selon laquelle « [l]a femme, pour l'Église, a deux visages » (Knibiehler et Fouquet, 1980 : 10) : la maman (maternité dénuée d'érotisme) et la putain (l'érotisme sans la conception). L'aspect charnel est alors dissocié de la maternité. En anglais, le mot « mother », comme le souligne Ann Dally, psychiatre et historienne de la médecine, est l'un des plus vieux de la langue; le substantif « motherhood » [« maternité »] a, pour sa part, fait son apparition dans le *Oxford English Dictionary* en 1597 et ne désignait à cette époque que le fait d'être mère. Il a pris son sens de concept (en opposition à un simple état de fait) à partir de l'ère victorienne. Dans les deux langues, l'arrivée tardive du mot dans les textes écrits et la constatation de ses différentes acceptions témoignent du fait que le concept de « maternité » a été forgé et a évolué au fil des siècles. Ainsi, affirme Dally : « There have always been mothers but motherhood was invented » (1982 : 17).

Ce premier chapitre nous permettra de problématiser le concept de « maternité » d'un point de vue historique, social et littéraire. Afin d'y arriver, nous ferons, dans un

premier temps, un bref survol de l'histoire de la maternité en France ainsi que des différents points de vue critiques émis par les féministes. Dans un deuxième temps, nous mettrons en relief certaines représentations culturelles de la maternité qui nient une subjectivité aux femmes et d'autres qui l'autorisent. Dans un troisième temps, nous nous intéresserons à des concepts élaborés par des théoriciennes de la maternité en littérature. Enfin, nous définirons quelques notions liées à la narratologie et à l'agentivité qui nous seront utiles dans les chapitres d'analyse. Cette mise en contexte nous fournira une trame de fond pour l'étude des textes et nous permettra de montrer combien l'expression de la subjectivité maternelle dans la société et en littérature est récente et chèrement acquise.

1.1 Le contexte sociohistorique et idéologique

1.1.1 Histoire et idéologie de la maternité en Occident : vers un idéal de la « bonne mère »

Chaque société a défini ses propres attentes vis-à-vis des mères, attitude qui a contribué à former, à chaque époque, une vision idéale de la maternité qui a servi ensuite à évaluer, et à stigmatiser en cas de non-conformité, les mères réelles. Ainsi, les comportements que l'on associait à une « bonne » mère au XVIII^e siècle ne sont pas les mêmes qu'au XX^e siècle. Élisabeth Badinter, dans son ouvrage *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel XVII^e-XX^e siècles*, remet en question le caractère inné de l'amour d'une mère pour ses enfants et, de ce fait, l'existence d'un instinct maternel. Selon les époques, les pratiques liées à l'« élevage » des enfants ont changé. Vers 1760, par exemple, la grande majorité des enfants nés dans les villes françaises étaient confiés à des nourrices mercenaires à la campagne. Fréquemment, les enfants étaient séparés de leur mère pendant plusieurs années et ne revenaient dans le foyer familial que vers l'âge de trois ou quatre ans. Les conditions sanitaires souvent lacunaires de ces milieux et la négligence (ou l'ignorance) de nombreuses nourrices

ont causé la mort d'innombrables nourrissons : « Catherine Hiard, dans un village de la région de Rouen, reçoit dix-neuf bébés en 1789, dont dix-sept meurent; à Rolleboise, Marie Bienvenu laisse mourir trente et un enfants en trente mois. » (Le Roy Ladurie, 1979 : 15) Malgré la multiplication des décès, les parents continuaient d'envoyer leurs enfants en nourrice, ce qui fait douter Badinter de l'amour que portaient ces mères à leurs enfants¹. L'auteure constate que l'amour venait en prime s'il venait; il n'allait pas toujours de soi. L'ouvrage de Badinter a fait réagir. S'il est vrai que la philosophe est considérée par certains comme une polémiste, il reste que les vives réactions suscitées par la publication de son livre témoignent d'un attachement certain au concept d'instinct maternel et à la persistance des idéologies. L'idée selon laquelle une mère pourrait ne pas aimer ses enfants choque et est, encore aujourd'hui, inconcevable pour beaucoup.

Si, de nos jours, dans de nombreux pays occidentaux, la plupart des naissances se déroulent dans un hôpital sous la surveillance d'un gynécologue-obstétricien², cela n'a pas toujours été le cas. Pendant longtemps et jusqu'au XVI^e siècle, la parturition relevait de la communauté des femmes, des conseils prodigués jusqu'à l'accouchement (Knibiehler et Fouquet, 1980 : 53-59). Cependant,

[o]n assiste peu à peu, entre le XVI^e et le XVIII^e siècles, à une déposssession des sages-femmes au profit des chirurgiens-accoucheurs.

¹ Certains critiques ont souligné le rapprochement rapide fait par Badinter; ils ne considèrent pas que ce geste témoigne nécessairement d'un manque d'amour. Ils croient plutôt que les gens de cette époque ne pouvaient dans bien des cas faire autrement. Il n'en demeure pas moins que, comme le montre Badinter, les pratiques et les attitudes sont très différentes d'une époque à une autre, ce qui infirme la notion d'un instinct maternel.

² Bien que les accouchements assistés par des sages-femmes soient plus fréquents en France que dans d'autres pays occidentaux, la pratique de la maïeutique reste méconnue du grand public. D'ailleurs, il est difficile d'obtenir des statistiques renseignant sur le nombre d'accouchements avec sage-femme par année. Au Québec par exemple, « seulement 3,5 % des femmes enceintes, soit environ 3 100, sont suivies par l'une des 168 sages-femmes [de la province] » (Côté, 2013). Ce nombre marginal illustre bien le peu de popularité de cette pratique, à la fois auprès du milieu médical qui entretient une perception négative de la profession et du grand public qui, souvent, connaît peu ou mal le travail de ces intervenantes de première ligne.

D'abord ravalés au rang des « affaires de femmes » relevant de la nature et de la fatalité, peu intéressants parce que les femmes y suffisent, les accouchements sont bientôt considérés comme un art par quelques chirurgiens, un art de plus en plus réglementé. C'est au fur et à mesure qu'il se constitue en technique réglée que les femmes en sont écartées. On retrouve ici un phénomène caractéristique du XVI^e siècle : la confiscation par les hommes du droit exclusif d'exercer un métier où, auparavant, les femmes étaient en nombre. (1980 : 73)

Les chirurgiens se sont appropriés le savoir accumulé sur l'accouchement et ont discrédité les sages-femmes sous prétexte de leur manque de connaissances. Ils ont par ailleurs modifié les pratiques d'accouchement, dont la position pour l'expulsion du fœtus, afin que les intervenants soient plus à l'aise pour travailler. Ainsi, « [l]a position allongée sur le dos est la plus indiquée pour le chirurgien, à qui la parturiente présente ainsi un champ plus commode pour l'utilisation de ses instruments. Son ventre lui est offert. C'est donc une posture qui facilite la médicalisation de l'accouchement » (Knibiehler et Fouquet, 1980 : 80). Cette modification de la position pour accoucher s'est imposée bien qu'elle rende le travail plus difficile et plus douloureux pour la parturiente en raison de l'inclinaison du bassin. Le corps des femmes est manipulé pour accommoder les accoucheurs et non pour faciliter le transit du bébé.

Le célèbre groupe britannique Monty Python a caricaturé la médicalisation de l'accouchement dans un sketch désopilant des années 1980 (tiré de la comédie *The Meaning of Life*, 1983). Les deux médecins préparent la salle d'accouchement en y faisant entrer une panoplie de machines qui encombrant la pièce. Une fois le matériel en place, ils se rendent compte que quelque chose manque : la parturiente. Cet « oubli » de la principale concernée par les spécialistes dont l'attention est rivée sur les instruments participe de l'effet de comique : bien qu'elle soit la raison même de leur présence dans cette pièce, elle passe inaperçue et est reléguée au second plan. Quand la femme demande ce qu'elle doit faire pour accoucher, les médecins, du haut

de leur prétendu savoir, lui répondent : « Rien, ma chère, vous n'êtes pas qualifiée³! » Cette réponse rend la femme passive; l'accouchement devient une épreuve qui ne la concerne plus directement. Elle doit laisser les obstétriciens faire leur travail et ne pas se mêler de l'acte qui se déroule dans son propre corps. Cette réplique des médecins témoigne de la manière dont la tradition médicale, chasse gardée du patriarcat, a dépossédé les femmes de leur propre corps. Le sketch a beau exagérer, il illustre bien le processus décrit par Knibiehler et Fouquet.

Que ce soit en écartant les femmes accompagnatrices (sages-femmes, matrones, etc.) du travail de la naissance ou en privilégiant une position d'accouchement qui dépossède les parturientes de leur corps, la médicalisation de l'accouchement a dénaturé un acte lié à la reproduction de l'espèce. Les femmes enceintes, objectifiées (parce que considérées seulement en tant que systèmes reproducteurs), s'en sont peu à peu remises aux médecins, considérés dès lors comme les « experts » en matière de parturition, en leur cédant le contrôle de leur corps. Conséquemment, elles sont devenues passives et ont perdu leur prise sur le processus. Ainsi, comme l'explique Rich : « Since the curse laid on Eve in Genesis was taken literally well into the nineteenth century, the mother in labour had to expect to suffer; but what was even more significant, it was assumed until the last three decades that she must suffer *passively*. » (Rich, 1986 [1976] : 128; l'auteure souligne) Parce que, pendant de nombreux siècles, les douleurs de l'accouchement étaient associées à la punition de Dieu, il était attendu des parturientes qu'elles acceptent docilement la souffrance du travail et de la délivrance : « Passive suffering has thus been seen as a universal, "natural," female destiny, carried into every sphere of our experience » (Rich, 1986 [1976] : 129). En effet, les femmes qui souffraient en silence étaient érigées en modèles de courage. Ces parturientes stoïques ne pouvaient alors devenir que de « bonnes mères », c'est-à-dire des figures de dévouement et d'oubli de soi.

³ « Nothing, dear; you are not qualified! »

Parallèlement, Jean-Jacques Rousseau a largement contribué à l'idéalisation de la maternité. Dans *Émile ou de l'éducation* (1762), il a dressé un portrait de la femme idéale, Sophie, qu'il a imaginée comme compagne d'Émile. Celle-ci se doit d'être éduquée mais pas « raisonneuse » puisqu'« [u]ne femme bel esprit est le fléau de son mari, de ses enfants, de ses amis, de ses valets, de tout le monde. De la sublime élévation de son beau génie, elle dédaigne tous ses devoirs de femme [...] » (Rousseau, 2009 [1762] : 592). La femme idéale doit également être polie et discrète et avoir « un caractère doux dans un corps robuste. La future mère ne saurait être volontaire, orgueilleuse, énergique ou égoïste. En aucun cas elle ne doit se fâcher ou montrer la moindre impatience car la mère rousseauiste ignore le principe de plaisir et l'agressivité » (Badinter, 2010 [1980] : 291). Il va sans dire que la femme idéale devient inévitablement mère; cela fait partie de ses devoirs de femme. Rousseau fait des termes « sacrifice et enfermement » la devise de Sophie : « La véritable mère de famille, loin d'être une femme du monde, n'est guère moins recluse dans sa maison que la religieuse dans son cloître. » (Badinter, 2010 [1980] : 292; elle cite Rousseau) Les besoins de sa famille doivent toujours passer avant les siens. En d'autres termes, elle doit s'effacer au profit de son mari et de ses enfants et s'accomplir par la maternité. Rousseau « ébauche en quelque sorte un modèle de la bonne mère, un code de l'amour maternel, contraignant, et même coercitif, sous le contrôle masculin » (Knibiehler et Fouquet, 1980 : 146). Cet idéal mis en place par Rousseau a influencé et influence encore, comme nous l'avons rapidement évoqué en introduction, la vision canonique de la maternité.

Napoléon Bonaparte reconduisit les préceptes de l'éducation des femmes selon Rousseau en faisant voter en 1804 le code civil des Français, autrement connu sous le nom de « code Napoléon ». Ce document prévoit entre autres que la seule maternité reconnue est la maternité légitime, c'est-à-dire celle survenant dans les liens du mariage, et que la femme et les enfants appartiennent au père-mari. Il n'accorde ainsi que peu d'autorité et d'autonomie juridique aux mères. Bonaparte a par ailleurs

contribué à l'instauration de mesures sociales qui ont favorisé le bien-être des mères. Mais, comme l'affirment Knibiehler et Fouquet, « [s]'il a créé la première chaire d'obstétrique en 1806, s'il a organisé la formation des sages-femmes dans les hôpitaux en 1803, c'est pour éviter des pertes à la naissance, c'est pour s'assurer dans l'avenir un plus grand nombre de soldats » (1980 : 169), et non pour améliorer les conditions de vie des mères.

Comme le corps des mères dans l'accouchement, leur maternité même est instrumentalisée. En effet, les mesures visant à encourager la maternité étaient toujours prises dans l'objectif d'assurer la formation de futurs citoyens (voir *Les Chimères*, 1975) et non dans l'intérêt des femmes : « ce n'est jamais pour elles-mêmes que les mères sont prises en considération : c'est pour lutter contre la dépopulation, pour moraliser les ouvriers ou pour obtenir des adhésions massives à la République » (Knibiehler et Fouquet, 1980 : 301). Pendant l'occupation, le régime de Vichy a tenté de politiser la maternité pour contrer le recul démographique lié à la guerre. Instaurant des mesures natalistes punitives (en réprimant la contraception et l'avortement) et incitatives (en distribuant des allocations familiales), les hommes d'État ont promu l'enfantement comme le geste patriotique par excellence.

Les années 1960 et 1970 furent le théâtre d'avancées du féminisme et coïncident avec l'adoption de certaines lois en faveur des femmes. En 1967, la loi Neuwirth légalise la contraception. Si les femmes peuvent désormais prendre des contraceptifs oraux, ces derniers ne sont pas remboursés par la Sécurité sociale; ils le seront seulement à partir de 1974. La contraception donne aux femmes le pouvoir de maîtrise de la reproduction, mais, en revanche, elles ne peuvent toujours pas se faire avorter légalement dans les cas de grossesse indésirée. Le 5 avril 1971, le magazine *Le Nouvel Observateur* (n° 334) publie le *Manifeste des 343*, une pétition signée par autant de femmes déclarant ouvertement s'être fait avorter. Le manifeste, rédigé par Simone de Beauvoir et signé par des personnalités telles que Catherine Deneuve,

Marguerite Duras, Antoinette Fouque, Annie Leclerc, Violette Leduc, Jeanne Moreau, Françoise Sagan et Monique Wittig, demandait la légalisation de l'interruption volontaire de grossesse (IVG). La publication eut beaucoup de retentissement dans les médias et dans la société française, en partie parce que les signataires, par leur révélation, s'exposaient à des poursuites pénales. Il fallut pourtant attendre 1975 pour que soit votée la loi Veil dépénalisant l'avortement. « Un enfant, si je veux, quand je veux » était le slogan scandé par les militantes. Ensemble, ces deux lois procureront aux femmes un plus grand contrôle sur leur corps et leur pouvoir de reproduction. Comme le souligne Muriel Flis-Trèves,

[c]es dates, décisives et fondamentales, signent une authentique rupture avec les conditions antérieures de la procréation. Pour la première fois dans l'Histoire, les femmes pourront choisir de procréer au moment où elles le désireront (2005 : 8).

Au lieu de subir une maternité imposée, les femmes peuvent maintenant décider d'avoir ou non des enfants et du moment pour le faire. La maternité devient alors « un choix personnel, [...] un épanouissement narcissique du moi féminin » (Knibiehler, 2001 : 16).

1.1.2 De la maternité en France post-loi Veil au paradoxe de la sacralisation des ventres

Dans la foulée des débats qui ont mené à l'adoption des lois Neuwirth et Veil s'est formé le Mouvement de libération des femmes (MLF), regroupement féministe qui avait à cœur de faire évoluer la société et les valeurs de l'époque pour favoriser un monde plus égalitaire. Un des combats du MLF visait l'amélioration des conditions de travail des femmes en vue d'une meilleure harmonisation du travail et de la famille. L'arrivée massive des femmes sur le marché du travail a engendré l'émergence du phénomène des surfemmes. Les nouvelles professionnelles, en droit

de s'attendre à un partage des tâches, ont plutôt eu à cumuler une double journée de travail : l'emploi rémunéré et ensuite les tâches ménagères et celles liées aux soins des enfants. Au lieu de les émanciper, ce nouveau statut leur a imposé des contraintes supplémentaires :

Dans les faits, les difficultés, les ambivalences et les contradictions inhérentes au passage du modèle de la mère-ménagère à temps plein des années 1950-1960 à celui de la femme-orchestre des années 1970-1980 laissent certaines femmes perplexes. Désillusionnées par rapport aux promesses et aux espoirs de libération associés à la contraception chimique et au travail salarié, elles ont l'impression de s'engouffrer et de perdre de vue la dimension relationnelle de leur expérience maternelle. (Descarries et Corbeil, 2002 : 28-29)

Le personnage de *La femme gelée* d'Annie Ernaux exprime bien cette difficulté à tout mener de front : « [L]e coup de la femme totale je suis tombée dedans, fière à la fin, de tout concilier, tenir à bout de bras la subsistance, un enfant et trois classes de français, gardienne du foyer et dispensatrice de savoir, supernana, pas qu'intellectuelle, bref harmonieuse » (Ernaux, 1981 : 173). Au lieu de protester contre la surcharge de responsabilités, les femmes aux prises avec la double journée de travail éprouvaient une certaine fierté à conjuguer les tâches. Une mère de famille « accomplie » devait donc mener sa carrière, tenir sa maison propre, cuisiner pour sa famille et s'occuper de ses enfants. La société se chargeait de culpabiliser celles qui n'y arrivaient pas, si bien que la majorité des femmes se sont mises à croire que cet état des choses constituait leur nouvelle réalité. Le roman d'Ernaux raconte comment le personnage, qui était une jeune femme déterminée, féministe et dégourdie, est devenue une « prof discrète, femme de cadre vêtue Cacharel ou Rodier au-dehors. Une femme gelée » (Ernaux, 1981 : 181-182). Insatisfaite de sa situation, la narratrice, plutôt que de se révolter, s'est enfermée dans ses rôles (institutrice, mère, ménagère) et s'est peu à peu éloignée de la jeune femme pleine d'espoirs et d'idéaux qu'elle avait été, si bien que, aliénée de son propre corps, elle n'est devenue qu'une simple fonction, qu'une enveloppe vidée de sa substance.

Le passage de la « femme-orchestre » à la femme gelée est évocateur d'un malaise, d'une impossibilité à tout concilier. Ainsi, comme l'affirme Julia Kristeva, « [m]ême les surfemmes dont on ne cesse de vanter l'assurance et l'endurance, en viennent à craquer, mais en cachette, devant quelques amies ou quelques rares élues qu'elles craignent, d'ailleurs, de lasser » (Kristeva, 2007 : 44). Il ne suffit pas de viser à tout concilier, il faut aussi dissimuler les moments de débordement.

L'année de publication de *La femme gelée* (1981) coïncide à peu près avec le début de la période qu'Élisabeth Badinter nomme « la révolution silencieuse » : 1980-2010⁴ (2010 : 9-15). L'objectif de cette « involution », plutôt, consiste « ni plus ni moins [à] remettre la maternité au cœur du destin féminin » (Badinter, 2010 : 9). Les acquis des années 1970 ont permis de dissocier l'éternel rapprochement fait entre féminité et maternité. À compter de cette période, être femme ne voulait plus nécessairement dire devoir devenir mère. Celles qui décidaient d'avoir une progéniture pouvaient désormais invoquer le « désir d'enfant ». Mais qui dit choix dit également contraintes et responsabilités :

Au demeurant, cette nouvelle liberté s'est révélée source d'une forme de contradiction. D'une part, elle a sensiblement modifié le statut de la maternité en impliquant des devoirs accrus à l'égard de l'enfant que l'on choisit de faire naître. De l'autre, mettant fin aux anciennes notions de destin et de nécessité naturelle, elle place au premier plan la notion d'épanouissement personnel. (Badinter, 2010 : 10; l'auteure souligne)

Parce que la maternité résulte, dans la plupart des cas, d'un choix consenti, il est attendu des mères (et des pères aussi, mais dans une moindre mesure) qu'elles s'investissent dans l'éducation de leur(s) enfant(s) tout en continuant à entretenir un mode de vie individualiste.

⁴ On peut supposer que cette révolution a encore cours aujourd'hui puisque la date de fin de la période (2010) est aussi l'année de publication de l'essai.

De nos jours, il faut non seulement concilier famille et travail, mais le faire avec style. Les femmes enceintes doivent rester belles et rayonnantes pendant la grossesse, mettre leurs formes en valeur et retrouver leur tonus rapidement après l'accouchement. La mode des « yummy mummy », ces mères, généralement jeunes et en bonne condition physique, dont on vante le pouvoir de séduction, ou les actrices d'Hollywood qui optent pour la césarienne avant terme afin, supposément, de ne pas abîmer leur corps : tout cela témoigne d'une tendance à l'objectivation du corps des femmes. « Les responsabilités maternelles commencent dès la conception de l'enfant », affirme Badinter (2010 : 96). Effectivement, la femme enceinte doit non seulement surveiller son alimentation, mais aussi cesser toute consommation d'alcool et de tabac sous peine d'être couverte d'opprobre par la société. Souvent empreints de bienveillance, ces commentaires contribuent tout de même à l'appropriation collective du corps des femmes. Ainsi, dès qu'une femme porte un enfant, son corps devient une propriété publique. Les passants qu'elle croise lui toucheront le ventre en lui demandant comment se déroule la grossesse ou à combien de semaines elle est rendue; les gens de son entourage, ou même parfois des inconnus, se permettront de commenter ses choix alimentaires ou autres. Bref, dès que le ventre point, « la future mère ne s'appartient plus » (Badinter, 2010 : 101).

Ces constats participent d'une « sacralisation des ventres⁵ ». Dans une société de l'image où les femmes sont encore trop souvent prises comme objets, le ventre plein est magnifié et mis en valeur, tandis que le ventre vidé doit disparaître aussitôt et rapidement reprendre sa forme initiale :

Il faut accoucher et se relever aussitôt comme si de rien n'était, alors que c'est toute la vie qui vient d'être bouleversée, définitivement changée. Personne ne prévient du changement, de la révolution que la maternité est pour une femme : dans sa vie, dans son couple, dans son corps. Un voile pudique est posé sur tout cela. (Abécassis, 2005b : 118-119)

⁵ L'expression est de Julia Kristeva (2007 : 172).

La grossesse et l'accouchement entraînent des changements identitaires importants chez les mères en devenir. Malheureusement, cet aspect de la maternité est rarement abordé; il est relégué à l'espace privé. La société s'intéresse plutôt au corps fécond : « [l]es femmes enceintes sont représentées comme des divinités, mais la vraie star, ce n'est pas la femme, c'est son ventre. Faut-il voir dans leur "maternité-attitude" d'aujourd'hui une contradiction, voire une régression, par rapport aux victoires féministes récentes? » (Flis-Trèves, 2005 : 9) Il y a lieu de se questionner. Détrez et Simon sont plus catégoriques puisqu'elles affirment que « [d]errière les apparences de libération et de libéralisation des mœurs et des discours, ce qui se joue actuellement est bien la perpétuation d'une forme d'essentialisme du féminin » (Détrez et Simon, 2006 : 16-17). Ce qui est frappant dans les propos de ces trois auteures est le constat d'un probable retour en arrière. Cette régression, sournoise puisqu'elle se cache derrière une supposée « libéralisation des mœurs », correspond à ce qu'Éliette Abécassis et Caroline Bongrand ont nommé le « corset invisible » (Abécassis et Bongrand, 2007).

1.1.3 Critiques féministes de la maternité

Comme nous venons de le démontrer à l'aide de l'historique de la maternité, cette dernière est depuis longtemps au cœur des réflexions féministes. Qu'une femme choisisse d'avoir ou de ne pas avoir d'enfants, elle doit se positionner sur la question. Comme l'écrit Lori Saint-Martin, « puisque la maternité a été la principale justification de l'oppression des femmes, c'est d'une réflexion sur la maternité qu'il faut repartir si l'on veut repenser l'ordre symbolique et transformer les valeurs » (1999 : 14). Dans « A Sketch in Progress », Elaine Tuttle Hansen identifie trois périodes dans l'histoire de la pensée féministe sur la maternité : la répudiation, la récupération et une critique de la récupération mais, simultanément des efforts pour

trouver des stratégies de récupération⁶ (1997 : 6). La première période comprend des féministes telles Simone de Beauvoir, Shulamith Firestone, Kate Millett et Betty Friedan, qui établissent un lien entre l'oppression des femmes et le fait qu'on attendait d'elles qu'elles deviennent mères. À cette époque, par exemple, Simone de Beauvoir a choisi de renoncer à la maternité en symbole d'une revendication contre la procréation imposée. Dans *Le deuxième sexe* (1949), « la partie [...] intitulée "La Mère" démarre avec une demi-page sur la contraception, suivie de quinze pages sur l'avortement » (Huston, 1995 : 88). Le fait d'aborder le sujet de la maternité par la négative est significatif de la perception qu'avait l'auteure sur le sujet.

La deuxième période de la réflexion féministe sur la maternité correspond à une tentative de réappropriation et de revalorisation de la différence, « although [these feminists'] efforts are almost always coupled with indications of the negative aspects of "the role women play" as mother » (Tuttle Hansen, 1997 : 5). Un quart de siècle après la parution du *Deuxième sexe*, de nombreuses féministes se sont rassemblées pour critiquer l'impératif de la maternité définie par le patriarcat⁷. Ce projet a inspiré notamment *Maternité esclave* (Les Chimères, 1975), texte dans lequel les auteures veulent obtenir « la liberté totale de [leur] corps » et que « les charges ménagères, les charges de l'enfant ne soient plus l'obligation exclusive des femmes » (Les Chimères, 1975 : 14). Elles veulent avoir le choix de faire ou non des enfants sans ressentir la pression de la société patriarcale,

[c]ar la maternité ce n'est pas seulement la grossesse et l'accouchement, c'est aussi la prise en charge des enfants et les tâches ménagères, c'est le sacrifice de notre vie à celle des générations futures [...]. Nous devons plus fort que jamais dénoncer la réalité de la maternité telle qu'on nous impose de la vivre (Les Chimères, 1975 : 13).

⁶ « repudiation, recuperation, and [...] an emerging critique of recuperation that coexists with ongoing efforts to deploy recuperative strategies »

⁷ Ces féministes comprennent entre autres les américaines Adrienne Rich, Nancy Chodorow et Sara Ruddick ainsi que les françaises Luce Irigaray, Hélène Cixous et Julia Kristeva.

De nombreuses avancées sociétales ont eu lieu depuis l'appel au changement lancé par Les Chimères : congé de parentalité, partage des tâches, accès aux crèches, etc. Cela dit, il reste encore un long chemin à parcourir pour qu'on n'attende plus des femmes qu'elles mettent leurs projets en attente pendant les premières années de la maternité, voire davantage.

La troisième période s'étend des années 1980 aux années 2000. L'auteure ne la définit pas de façon aussi claire que les deux premières, mais il est possible d'en dégager certaines tendances. Elle cite d'abord Ann Snitow, qui fait rimer cette époque avec échec et désarroi : « Feminism started out hoping to demolish both pronatalism and its dark underside, maternal devaluation. However, divided and conquered by the eighties backlash, the movement has been less able to achieve the former goal. » (Tuttle Hansen, 1997 : 6) D'autres chercheuses féministes (Tuttle Hansen incluse) sont moins pessimistes. À partir de la lecture d'un numéro de *Feminist Studies* (1994) réunissant entre autres des textes d'Iris Marion Young et de Judith Kegan Gardiner, Tuttle Hansen en arrive au constat que sans avoir la prétention d'apporter des éléments nouveaux à l'opposition entre sacralisation de la maternité et dénonciation de son caractère aliénant, ces chercheuses veulent plutôt explorer les frontières de la maternité en vue d'en élargir la définition. De ce fait, « [they] move tacitly toward taking into the feminist account — rather than just blaming or accepting — either “bad” mothers or what we might call “metaphorical,” nontraditional, nonbiological, maybe even nongendered mothers » (Tuttle Hansen, 1997 : 9). En se tournant vers ces mères hors normes, qu'elles soient considérées comme “mauvaises” ou non traditionnelles, il sera possible de constater que de nouveaux modèles continuent d'émerger, ce dont témoigne également notre corpus.

Francine Descarries et Christine Corbeil ont opéré un « classement » des critiques féministes de la maternité. Pour leur part, elles ont formulé un continuum théorique orienté autour des deux visions de la maternité dégagées par Adrienne Rich : la

maternité-institution et la maternité-expérience. D'une part, l'on retrouve la critique de l'institution de la maternité tandis que, d'autre part, l'on constate une exacerbation du côté individuel de l'expérience de la maternité : « les différentes tendances du discours féministe s'expriment, se construisent, s'affrontent même entre deux pôles de définition et de représentation qui oscillent entre l'aliénation de la maternité et la jouissance maternelle » (Descarries et Corbeil, 2002 : 25).

D'un côté, nous trouvons les radicales matérialistes et de l'autre les différentialistes. Les premières dénoncent la vision naturaliste de la maternité suivant laquelle l'identité féminine n'est valorisée que dans l'exacerbation de qualités dites maternelles : fécondité, générosité, sensibilité et dévouement. Selon cette vision, les femmes sont faites pour enfanter et leur rôle social se résume à la procréation et aux soins et à l'éducation des enfants. De plus, les naturalistes font l'éloge de l'instinct maternel, qu'elles croient partie prenante de l'expérience de la maternité et de la nature des femmes. Le travail traditionnellement imposé aux femmes à la maison — ménage, lavage, préparation des repas, soin des enfants — est dévalorisé par la société patriarcale, c'est-à-dire non rémunéré et vu comme moins important que le travail effectué à l'extérieur de la maison, parce qu'il ne rapporte pas directement de revenus dans la sphère économique. Cette conception du travail domestique est opprimante pour les femmes, qui n'ont pas la possibilité d'être reconnues socialement en restant au foyer. Pourtant, il ne relève pas de la nature féminine d'être assignée aux travaux domestiques, mais bien d'une organisation sociale patriarcale qui les a convaincues que c'était leur rôle. C'est précisément parce que leur femme était à la maison pour les libérer de faire la nourriture, le lavage, le ménage et de s'occuper des enfants que les hommes pouvaient être productifs au travail. De ce fait, Christine Delphy soutient que l'apport des femmes au bon fonctionnement du foyer devrait être mieux reconnu puisqu'il s'inscrit plus globalement dans un mode de production domestique (voir Delphy, 2009).

Le deuxième groupe, parfois dit essentialiste, fait des liens entre féminité, maternité et création artistique. Il se compose d'auteures telles que Luce Irigaray, Hélène Cixous et Annie Leclerc, qui ont revendiqué une écriture du corps. Chacune à sa façon, elles ont exploré la possibilité de faire émerger une écriture, dite féminine, qui permettrait aux femmes de s'exprimer dans un langage et dans une forme textuelle qui leur ressemblent plutôt que dans une langue créée dans une logique patriarcale. Ainsi, Hélène Cixous, dans « Le rire de la méduse », invite les femmes à s'écrire :

Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leur corps; pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel. Il faut que la femme se mette au texte — comme au monde, et à l'histoire, — de son propre mouvement. (Cixous, 1975 : 39)

L'écriture, en tant qu'espace de revendication, leur permettra alors de reprendre contact avec leur corps et de faire leur entrée dans l'Histoire. Annie Leclerc tente de faire naître une *Parole de femme* à partir de son expérience de la jouissance féminine :

Tant pis pour lui, il faudra que j'en parle, des jouissances de mon sexe, non, non, pas les jouissances de mon âme, de ma vertu ou de ma sensibilité féminine, les jouissances de mon ventre de femme, de mon vagin de femme, de mes seins de femme, des jouissances fastueuses dont vous n'avez nulle idée.

Il faudra bien que j'en parle car c'est seulement de là que pourra naître une parole neuve et qui soit de la femme. (Leclerc, 1974 : 15)

En représentant le corps féminin comme un organe de jouissance, Leclerc subvertit les habituels discours sur la passivité et la vertu féminines généralement tenus par les hommes. Elle inscrit une expérience de femme qui n'est nouvelle que parce que, enfin nommée, elle entre dans le symbolique. Luce Irigaray, quant à elle, jette les bases de ce qu'elle appelle le « parler-femme ». Celui-ci invaliderait les dichotomies telles que théorie-fiction ou sujet-objet et valoriserait plutôt la pluralité et la fluidité,

voire l'éclatement des genres. Le travail de ces trois auteures s'attarde à la valorisation du féminin dans l'écriture, ce qui, comme l'explique Delphine Naudier, est porteur de subversion :

Hissée au rang de singularité littéraire, la glorification du « féminin » s'inscrit dans une démarche distinctive : celle de l'invention d'un style littéraire. Et l'invention puise son caractère inédit dans l'expression de tout ce qui a trait au corps féminin : jouissance sexuelle, grossesse, accouchement, menstruations... (Naudier, 2001 : 62)

Le mouvement de l'écriture féminine était très novateur à son époque. Susan Rubin Suleiman croit même qu'il représente la tentative de théorisation de la relation entre écriture et féminité, et plus ou moins directement entre écriture et maternité, la plus audacieuse qui soit⁸ (voir Suleiman, 1985 : 370). Malgré cela, le mouvement n'a pas fait l'unanimité. On lui a reproché de centrer sa notion de la différence seulement sur le symbolique et l'imaginaire ou encore de favoriser l'essentialisation et la déshistoricisation des femmes (voir Stanton, 1986; Stistrup Jensen, 2000; Naudier, 2001). Dans un article intitulé « Difference on Trial: A Critique of the Maternal Metaphor in Cixous, Irigaray, and Kristeva », Domna C. Stanton affirme que le fait de mettre l'accent sur la différence contribue à perpétuer les modèles patriarcaux que ces auteures essaient de faire évoluer : « the emphasis on female difference is part and parcel of the philosophy of difference that pervades contemporary thought since Heidegger and dominates theories of modernity. [...] It is possible, then, that the feminization of difference and its articulation involve a replaying of that age-old scene » (Stanton, 1986 : 158). Voilà probablement pourquoi certaines auteures se sont dissociées du mouvement. Monique Wittig en est même venue à nier l'existence de la notion en écrivant qu'« il n'y a pas d'« écriture féminine » » (Wittig, [2013] 2001 : 99).

⁸ « The work of the French radical feminists represents without a doubt the most ambitious attempt so far to theorize the relationship between writing and femininity, and more or less directly between writing and motherhood. » (Suleiman, 1985 : 370)

Dans sa propre pratique d'écriture, elle prône plutôt une utilisation neutre des pronoms afin de s'opposer à l'inscription de la différence des sexes dans la langue.

Si l'idée de l'avènement d'un langage propre aux femmes a eu un certain retentissement, le courant n'a pas pris l'ampleur que ces critiques et théoriciennes auraient espéré. Julia Kristeva constate, pour sa part, qu'« une véritable innovation féminine [...] n'est pas possible avant que soient éclairés la maternité, la création féminine et le rapport entre elles » (Kristeva, 1977 : 6-7). Ces penseuses engagent les femmes à faire émerger leur puissance créatrice refoulée et à repenser le rapport à la mère pour favoriser un lien de réciprocité. Selon Francine Descarries et Christine Corbeil,

ce discours, constituant en quelque sorte le refoulé des discours féministes antérieurs, envahira progressivement un large espace de théorisation, surtout dans les domaines de la philosophie et des études littéraires, avec des discussions sur le sujet féminin, le corps, la gestation, l'enfantement, le pouvoir des mères et la jouissance maternelle, vus comme espaces distinctifs et lieux premiers de la différence et de la relation à l'Autre, voire d'*empowerment*⁹ (Descarries et Corbeil, 2002 : 40).

Ces auteures « s'intéressent davantage aux problèmes d'identité du sujet féminin-maternel qu'à la dimension sexuée des rapports sociaux ou à la matérialité de l'expérience maternelle » (Descarries et Corbeil, 2002 : 36). Ainsi, le premier exacerbe les dimensions matérielles et sociales du phénomène mais occulte le côté lié à l'expérience en soi et à son expression dans le langage, tandis que le deuxième met l'accent sur le pouvoir créateur de l'expérience tout en laissant de côté la réalité des rapports de force qui se jouent entre les conjoints et entre le sujet féminin et la société. Notre analyse tiendra compte de la contribution des deux courants. Parce que la maternité est un phénomène à la fois privé et public, qu'elle concerne autant les

⁹ Les auteures font dans ce texte un survol assez complet des différents courants féministes et de leur point de vue sur la question de la maternité.

structures familiales que les relations entre les sexes et qu'elle fait intervenir des acteurs des milieux familial, médical, institutionnel et professionnel, nous aurons toujours à l'esprit les critiques de l'institution. Cela dit, puisque les auteures de notre corpus se servent de la littérature pour traduire leur vécu personnel, nous nous concentrerons également (voire surtout) sur les aspects touchant la maternité comme expérience, puisque c'est là que se situe la spécificité et la nouveauté de leur contribution.

La vision de la maternité développée dans les textes d'Irigaray, de Cixous et de Leclerc a certes ses limites : essentialisme, amalgame entre féminité et maternité. Pourtant, l'« écriture féminine » et sa potentialité subversive ont été une étape nécessaire qui a permis la revalorisation du rapport au corps et des liens entre corps et écriture. De plus, ces auteures ont incité les femmes à prendre la plume et à devenir sujets de leurs propres récits. Comme nous le verrons, plusieurs auteures mettent en mots la transformation de la maternité.

1.2 Représentations de la maternité

1.2.1 La mère comme non-sujet

« *Mothers don't write, they are written.* Simply expressed (to quote Hélène Deutsch), this is the underlying assumption of most psychoanalytic theories about writing and about artistic creation in general. » (Suleiman, 1985 : 356; l'auteure souligne) La citation de Suleiman met en lumière le fait que la psychanalyse a surtout considéré les mères comme des objets (du récit de leurs enfants) et non comme des sujets à part entière. Dans cette section, nous verrons que la mère, bien qu'elle soit une image omniprésente dans les théories psychanalytiques, n'y est pas, la plupart du temps, représentée comme un être doté de subjectivité.

Le corps maternel étant le point d'origine de tout être humain, la figure de la mère occasionne la fascination, engendre des fantasmes et inspire la crainte. Qu'elle soit représentée comme étant dévouée, douce et tournée vers l'autre ou comme étant dévorante, omnipotente et cruelle, la mère reste une figure, une fonction, qui n'a que peu à voir avec les êtres de chair occupant ce rôle.

1.2.1.1 La mère archaïque ou précœdipienne

Dans la théorie psychanalytique, l'espace précœdipien est celui qui relie la mère à son enfant jusqu'à l'apparition du complexe d'Œdipe. Il est représenté par le réconfort et la sécurité du sein maternel ainsi que par les sons doux, la voix et les rythmes des chants apaisants. Chez Freud, la phase précœdipienne est celle du « lien exclusif à la mère » (Freud, 1985 [1969] : 144) avant l'acquisition du langage. Le complexe d'Œdipe, ce rite de passage nécessaire pour la constitution du moi, est au cœur du développement psychique des petits garçons. La mère devient alors l'objet d'amour du fils, qui veut éliminer son père, rival pour l'amour de la mère. Le père doit ainsi agir à titre de séparateur afin de permettre à l'enfant de faire son entrée dans le symbolique (le domaine du langage et de la culture). La sexualité des petites filles a été pensée comme miroir de celle des petits garçons, sauf que l'attachement précœdipien à la mère durerait plus longtemps chez elles. La peur de la castration (chez le garçon) est remplacée par l'envie du pénis (chez la fille). Le détachement de la mère en faveur du père constitue un changement d'objet et caractérise l'entrée de la petite fille dans l'économie hétérosexuelle. Ce passage ne se fait pas sans un certain degré d'hostilité, selon la théorie freudienne. En effet, en privilégiant son père, la fillette se détourne de sa mère, ce qui peut entraîner un sentiment de rivalité, voire de haine. Par l'acquisition du langage, elle accède également au pouvoir qui est refusé à sa mère, seule reproductrice. Plus tard, la fille devenue femme remplacera son envie d'un pénis par le désir d'enfant, de sexe masculin de préférence. Si elle devient mère à son tour, la femme vivra alors la fusion originelle avec son enfant. Si Freud reconnaît à la

mère un certain pouvoir dans les premiers mois de vie de l'enfant, garçon ou fille, elle devient vite châtrée¹⁰, voire inférieure et impuissante.

Chez Kristeva, cet espace archaïque est nommé le sémiotique : « the semiotic is conceptualized as the preverbal moment when the child is bound up with, and dependent on, the mother's body, when instinctual drives are organized, and rhythmic models developed » (Stanton, 1986 : 166). Comme chez Freud, la relation sémiotique avec la mère doit ensuite être refoulée pour que l'enfant puisse faire son entrée dans le symbolique. Ce dernier pourra toutefois éventuellement raviver son lien avec cet espace originel par la création puisque : « [p]oetic language, art in general, is, then, "the semiotization of the symbolic" » (Stanton, 1986 : 166; l'auteure cite Kristeva, 1974 : 79). Cela dit, le retour au sémiotique ne peut s'effectuer que si l'enfant a fait l'acquisition du langage et donc que s'il est passé vers le symbolique. Comme l'affirme Sprengnether, la mère précœdipienne est une figure de subversion, une menace pour l'identité masculine et la culture patriarcale (1990 : 5). C'est pourquoi elle doit rester sans voix. La mère archaïque, selon la théorie psychanalytique, joue un rôle passif dans la constitution du moi de son enfant. Elle n'est pensée qu'en relation à sa fonction auprès de l'enfant. Malgré sa proximité avec l'univers de la création, la mère précœdipienne n'est qu'une force passive qui n'a pas de voix propre, mais qui est racontée à partir du phallocratisme.

1.2.1.1 La mère castratrice, toute-puissante

L'image de la mère castratrice, ou de la mère toute-puissante, est intimement liée à celle de la mère archaïque. Pendant les premières années de sa vie, l'enfant est dépendant de ses parents pour presque tous les aspects de sa survie. Comme traditionnellement ce sont les mères qui dispensent les soins aux nourrissons, ce sont aussi elles qui ont le pouvoir de satisfaire ou non les besoins du petit. Béatrice

¹⁰ C'est pour cette raison que la petite fille la rejette.

Marbeau-Cleirens, dans son ouvrage *Les mères imaginées. Horreur et vénération*, explique la relation ambivalente qu'a le jeune enfant avec sa mère : « d'une part il aime une bonne mère tendre, nourricière, protectrice, toute-puissante et toujours disponible et d'autre part, il a peur d'une mauvaise mère menaçante, qui pourrait le laisser affamé, souffrant dans la corrosivité de ses excréments, l'abandonner, le castrer et même l'empoisonner et le dévorer » (1988 : 16). Ainsi, la mère est toute-puissante parce qu'elle représente l'univers immédiat du petit enfant, elle est tout ce dont il a besoin pour survivre : source de nourriture, de réconfort et de soins. Elle représente aussi, de par sa puissance, une menace de mort — si elle refuse de combler ses besoins — et une menace d'engloutissement — si le petit garçon n'arrive pas à se détacher d'elle.

La relation à la mère diffère selon le sexe de l'enfant. En effet, « [l]a mère nourricière est érotisée par le garçon et en même temps celui-ci craint avec angoisse, dans ses fantasmes, une castration qui serait accomplie par celle-là; la figure maternelle paraît d'autant plus terrifiante qu'elle est investie de façon libidinale par le garçon » (Marbeau-Cleirens, 1988 : 8). La peur de la mère, de la castration par la mère, a pour conséquence chez le petit garçon devenu homme le désir de la dominer afin qu'elle ne puisse pas, dans sa toute-puissance, le dominer à son tour. Mais selon Marbeau-Cleirens, la petite fille s'en sortirait mieux que le petit garçon :

[D]ès sa toute petite enfance, la fille se protège mieux que le garçon des menaces de la mère fantasmatique, parce qu'elle peut, en raison de la similitude de leur sexe, s'identifier à ces imagos idéalisées ou terrifiantes, dans son monde imaginaire et dans ses jeux. À l'âge adulte, elle va revivre le bonheur fusionnel avec ses bébés et maîtriser par l'action ce qu'elle avait subi sur un mode passif (Marbeau-Cleirens, 1988 : 19).

Plus encore que la fille (en raison du sentiment d'identification), le garçon vit avec sa mère son premier amour. Bien que Freud caractérise le rapport entre une mère et son fils comme « la plus parfaite, la plus facilement libre d'ambivalence de toutes les relations humaines » (Freud, 1984 [1933] : 179), il n'est pas rare qu'il suscite des

fantasmes d'engloutissement chez l'enfant : « Ainsi l'ouverture de la mère, voire l'ouverture à la mère, apparaissent comme la menace de contagion, de contamination, d'engouffrement dans la maladie : la folie », nous dit Irigaray à propos de la vision psychanalytique (1981 : 22). Il ne fait pas de doute, le corps-à-corps avec la mère fait peur tout autant qu'il fait envie. Cela est dû en partie à son mystère, à la dose d'inconnu qu'il recèle, surtout pour l'Autre — l'homme —, le seul qui, pendant longtemps, avait droit au discours :

Désir fou, ce rapport à la mère, parce qu'il est « le continent noir » par excellence. Il reste dans l'ombre de notre culture, il est sa nuit et ses enfers. Mais les hommes, pas plus (et plutôt moins) que les femmes, ne peuvent s'en passer. Et si, aujourd'hui, il y a une telle polarisation sur les questions de conception et d'avortement, n'est-ce pas encore parfois pour échapper à la question : qu'en est-il du rapport imaginaire et symbolique à la mère, à la femme-mère; qu'en est-il de cette femme en dehors de son rôle social et matériel de reproduction d'enfants, de nourrice, de reproductrice de force de travail? (Irigaray, 1981 : 14)

Irigaray met ici le doigt sur une des faiblesses de la psychanalyse freudienne, celle de penser le rapport à la mère symbolique, de considérer la femme derrière le rôle de mère qu'elle occupe.

Madelon Sprengnether voit la mère telle un spectre qui hante les théories psychanalytiques de Freud (Sprengnether, 1990). Elle est omniprésente mais toujours abordée en filigrane : « the figure of the mother is not altogether banished from Freud's work. She appears in the interstices of his argument, a persistent, though suppressed, presence » (Sprengnether, 1990 : 2). Julia Kristeva va dans le même sens en affirmant que Freud dit très peu de choses sur les mères : « sur la complexité et les embûches de l'expérience maternelle, Freud propose [...] un rien massif que vient ponctuer [...] tel propos de la mère de Freud lui montrant dans la cuisine que son corps à lui, Freud, n'a rien d'immortel mais qu'il s'effritera comme de la pâte; ou telle photo amère de Mme Marthe Freud, l'épouse, toute une histoire muette... » (Kristeva, 1985 [1983] : 241-242) C'est dire que pour Freud, la mère est synonyme

de mort ou de mutisme. Le fait que l'homme avait des relations conflictuelles avec sa mère n'est sûrement pas étranger à sa perception de la maternité dans son travail psychanalytique. D'ailleurs, Monique Plaza souligne combien « le concept de Mère est tout entier organisé chez Freud par les thèmes du Phallus, de l'Œdipe et de la Castration » (Plaza, 1980 : 76). Autrement dit, pour le psychanalyste, tout tourne autour de la sexualité masculine. C'est également ce que fait remarquer Irigaray : « Le "féminin" est toujours décrit comme défaut, atrophie, revers du seul sexe qui monopolise la valeur : le sexe masculin. » (Irigaray, 1977 : 68) La mère est plutôt associée à la négation, au manque, comme l'affirme Saint-Martin : « La particularité de la femme n'est donc pas un quelque chose en plus (le pouvoir d'enfanter), mais un manque originel (l'absence de pénis) » (1999 : 38).

Cela dit, les figures maternelles n'ont pas toujours été synonymes d'impuissance et de passivité puisqu'« [e]n Mésopotamie, pour expliquer l'origine de l'espèce humaine on s'appuyait sur une déesse-mère universelle appelée la sage Déesse Mami dont le sein maternel a formé l'humanité » (Marbeau-Cleirens, 1988 : 30). À une autre époque ancienne, au Proche-Orient, l'origine de la vie était attribuée aux déesses de la fécondité :

In the worship of ancient near-Eastern goddesses such as Inanna, Isis, and Demeter, woman's physical capacity to give birth served as the paradigm of all origins. But where God the Father supplanted the Goddess as Mother, the mind became the symbolic womb of the universe. (Stanford Friedman, 1987 : 53)

À partir du moment où Dieu a remplacé les déesses-mères, l'esprit a été élevé comme valeur suprême au détriment de la valeur de création de la vie. Pour repenser les figures maternelles de manière à leur redonner la place primordiale qu'elles ont déjà occupée dans les philosophies ancestrales, ce qu'il faudrait, remarque Sprengnether, « is a convincing representation of maternal desire » (1990 : 54). Pourtant, au lieu de représenter la subjectivité maternelle, Freud et l'ensemble des discours

psychanalytiques traditionnels « continu[e] to portray the mother's role as marginal, fragmentary, or enigmatic, as though she hovered on the edge of his vision » (Sprengnether, 1990 : 54). Malheureusement, comme nous le constatons, Freud n'est pas le seul à avoir représenté les mères en êtres inférieurs et passifs. L'ensemble de l'institution patriarcale adopte le même point de vue.

1.2.2 La subjectivité maternelle, l'impensé de la psychanalyse

Parmi les raisons qui pourraient expliquer cette attitude patriarcale de passivisation des mères, l'on retrouve la peur qu'inspire la puissance de donner la vie, puissance réservée aux seules femmes, et donc « l'envie de la matrice¹¹ ». Tel que l'écrit Cixous : « Ce sont les hommes qui aiment jouer à la poupée. Comme on le sait depuis Pygmalion. Leur vieux rêve : être dieu la mère. » (Cixous et Clément, 1975 : 120) En façonnant Galatée et en lui donnant vie, Pygmalion « has evaded the humiliation, shared by many men, of acknowledging that it is *he* who is really created out of and from the *female* body » (Gubar, 1981 : 243; l'auteure souligne). Nancy Huston ajoute que « l'homme devient créateur parce qu'il ment, parce qu'il (se) raconte des histoires. Il raconte, par exemple, que l'homme ne sort pas de la femme, mais la femme de l'homme » (Huston, 1990 : 25). En effet, ainsi que le fait remarquer Marbeau-Cleirens,

un grand nombre d'hommes regrettent infiniment de ne pouvoir faire l'expérience de la maternité. Ils ont répandu à travers le monde des mythes, des rites et des traditions dont une des fonctions [...] semble être de combler cette frustration et parfois de se venger de regrets enfouis (1988 :147).

¹¹ « L'envie de la matrice » (ou « l'envie de maternité ») est la traduction française du concept de « womb envy », élaboré par Karen Horney (1885-1952). Cette envie caractérise le regret que ressentent les hommes de ne pas pouvoir enfanter. Elle fait contrepartie à l'envie du pénis qu'expérimentent les femmes selon Freud. Pour aller plus loin, voir notamment Kittay, 1984.

Le christianisme repose d'ailleurs sur cette frustration puisqu'il est basé sur la puissance de Dieu le Père, qui crée le monde à partir du néant en sept jours. Dans la religion chrétienne, Adam ne naît pas de la matrice d'Ève; c'est plutôt cette dernière qui est issue de la côte de son partenaire (et maître). Par ailleurs, afin de détourner l'attention du fait qu'ils ne peuvent pas donner la vie, les hommes auraient diminué l'importance de la procréation et mis l'accent sur leur différence : le phallus. Annie Leclerc exprime bien comment les hommes ont récupéré leur impossibilité de porter des enfants : « Faut-il qu'elle ait été lourde sa peine d'être homme au ventre toujours vide, au ventre muet, au ventre qui ne saura jamais nourrir que les vers, pour avoir tenté de se convaincre par la plus captieuse des rhétoriques que j'enviais son sort! » (1974 : 133-134) Plutôt que d'admettre qu'il aurait voulu pouvoir mettre un enfant au monde, l'homme, nous dit Leclerc, s'est plutôt concentré sur l'accroissement de sa prétendue grandeur : « L'Homme, c'est ce dont l'homme a accouché. Nous avons fait les enfants, et eux, ils ont fait l'Homme. » (Leclerc, 1974 : 9) La création de l'Homme avec un grand « H » a contribué à camoufler la puissance procréatrice des femmes derrière le « H » majuscule de l'espèce. Ainsi celée, la puissance n'a pu, pendant longtemps, se dire. C'est en partie pourquoi, de la mère, nous n'avons souvent retenu que sa fonction, que son aspect relationnel avec l'enfant¹².

À l'instar d'Adrienne Rich, qui a distingué l'institution de la maternité de la relation interpersonnelle d'une mère avec son enfant, Monique Plaza établit une différence entre le rôle maternel (lié à l'institution) et la personne qui incarne ce rôle : « La Maman, c'est une personne qui se définit par le service qu'elle doit à l'enfant : son existence n'a de sens que par rapport à l'enfant qu'elle doit porter, éduquer, accompagner, servir, apaiser... » (Plaza, 1980 : 75) Tout se passe comme si la femme disparaissait derrière la mère quand elle devenait responsable d'un enfant. Cela dit, comme nous l'avons vu dans la section 1.1, la maternité est une invention. Ainsi que

¹² Sur cette question de lien relationnel entre la mère et l'enfant, voir Tuttle Hansen, 1997.

le démontre Plaza, la psychanalyse a voulu faire croire que cette relation à l'enfant était biologique, innée :

L'une [des] premières tâches idéologiques [de la psychanalyse] a été de camoufler l'*histoire* de la fonction maternelle en la *psycho-biologisant*. Elle a constitué le concept de « symbiose mère-enfant » pour naturaliser le rapport social qui existe entre une femme et l'enfant qu'elle a mis au monde. (Plaza, 1980 : 75; l'auteure souligne)

Ladite symbiose mère-enfant a entre autres alimenté le travail de Donald W. Winnicott (disciple de Freud et de Melanie Klein). L'enfant, pour s'épanouir, aurait besoin de la présence continue de sa mère. Cette dernière développerait ainsi, pendant la grossesse, la « préoccupation maternelle primaire », qui lui permettrait de se dévouer entièrement à son enfant pendant les premiers mois de sa vie. Cette capacité s'estomperait ensuite au fil du temps. Cette mère, « suffisamment bonne », se consacrerait à son enfant juste assez pour lui permettre à la fois de voir ses besoins comblés et de se constituer de façon autonome. Elle saurait prendre la bonne distance vis-à-vis de son enfant au moment opportun pour ne pas le brimer dans son développement psychique d'une part et pour éviter qu'il ne développe des troubles de l'attachement d'autre part. Si les théories de Winnicott sur le développement de l'enfant ont contribué de façon significative à faire avancer la pratique psychanalytique, elles ont également essuyé de nombreuses critiques. En effet, on a reproché au chercheur d'avoir réduit la femme à son rôle de mère et à ne s'être concentré que sur le bien-être de l'enfant¹³. De plus, on a souligné combien le concept de « mère suffisamment bonne » mettait de pression sur les mères. Comment quantifier le « suffisamment »? Où dresser la frontière entre les besoins de l'enfant et les désirs de la mère? Madelon Sprengnether constate la difficulté de se situer par rapport à cette notion : « [b]ecause of this nearly exclusive emphasis on the mother's role in early child rearing, disturbances in development are easily attributable to

¹³ Monique Plaza (1980 : 78-79) et Madelon Sprengnether (1990 : 183-185) font partie des détracteurs des théories de Donald W. Winnicott.

maternal disfunction » (Sprengnether, 1990 : 187). Dès qu'un problème se présente chez l'enfant, la tendance est d'attribuer le blâme à la mère, ce qui a fait dire à Laurence Pernoud qu'*Il ne fait pas bon être mère par les temps qui courent*¹⁴.

Outre Winnicott, André Green, psychanalyste français, a également consacré une partie de sa carrière à approfondir le rôle de la mère dans le développement psychique de l'enfant. En fait, il est « l'un des analystes freudiens qui ont le plus parlé de la mère : mère phallique, mère morte, folie maternelle originelle » (Duparc, 1996 : 57). Ce dernier concept, la « folie maternelle originelle » ou « folie maternelle normale », est caractérisé pendant la grossesse par une période de narcissisme qui laisserait place après l'accouchement à un dévouement complet envers les besoins de l'enfant. Comme le nom le dit explicitement, cette « folie » serait normale. En fait, ainsi que l'affirme Green, c'est plutôt son absence qui serait problématique :

Grossesse et maternité comportent pour la femme une dimension miraculeuse, elles réalisent des vœux de toute-puissance et de souhait d'être, pour l'enfant, ce qu'il est pour elles, cet objet *unique, incomparable*, à qui tout est dû et sacrifié, et ceci dans la situation la plus normale. C'est bien lorsque cette « folie » n'apparaît pas qu'on a lieu de soupçonner une carence inquiétante. (Green, 1990 : 182; l'auteur souligne)

Comme chez Winnicott, la responsabilité de contribuer au développement psychique sain de l'enfant incombe à la mère. Celle-ci doit éprouver un fort sentiment d'amour maternel envers son bébé, sans quoi ce dernier ressentirait une carence importante. Green déclare qu'« il existe chez les femmes qui vivent [l]es expériences [de la grossesse et de la maternité] un remodelage complet de leur vécu, de leur relation au monde, de l'organisation de leurs perceptions, entièrement recentrées sur l'enfant » (Green, 1990 : 182). Qu'en est-il de la mère chez qui l'arrivée prochaine de l'enfant ne déclenche pas cette restructuration? Est-elle nécessairement nocive pour son

¹⁴ Tel est le titre d'un des livres de l'auteure dans lequel elle dénonce le peu de considération accordé aux mères de famille en France.

enfant? Bien qu'elle soit responsable de cultiver la normalité dans la relation qui la lie à son bébé, la mère n'est pas pensée chez Green dans sa subjectivité; ici encore, elle n'est envisagée que dans sa fonction. Ainsi, avec Luce Irigaray, nous constatons qu'« [o]n a enfermé les mères, et en elles la femme, dans le rôle de celle qui satisfait le besoin mais n'a pas accès au désir » (Irigaray, 1981 : 88).

D'autres critiques féministes sont arrivées au même constat qu'Irigaray en ce qui a trait à la représentation des mères en psychanalyse. Susan Rubin Suleiman affirme, dans son article « Writing and Motherhood » (1985 : 352-377), que la psychanalyse a toujours placé l'artiste dans la position de l'enfant, et non de la mère¹⁵. Elle explique cette posture par deux raisons : « psychoanalysis is nothing if not a theory of childhood » et « mothers don't create works of art because all of their creative, aggressive drives find an outlet in the production of children » (Suleiman, 1985 : 358). Comme l'indique l'auteure, la subjectivité maternelle est la grande absente des théories psychanalytiques, puisque ces dernières traitent surtout de l'enfant. Pourtant, la mère, parce qu'elle est la première dispensatrice de soins (et encore la principale dans bien des familles), est le premier objet d'amour des enfants des deux sexes. Hirsch va dans le même sens quand elle affirme que « [l]ike all psychoanalyses it is so profoundly child-centered that it has difficulty, even more generally, theorizing, beyond childhood, the experience of adulthood » (Hirsch, 1989 : 12). Par ailleurs, quelques années plus tard, Suzanne Juhasz ajoute que

[r]epresentation of maternal subjectivity is of great importance, for not only has it been culturally denied in Western history, but even now, despite frequent references to its existence, there is no fully developed theory of maternal subjectivity in psychoanalytic discourse (Juhasz, 2003 : 407).

¹⁵ « [P]schoanalytic theory invariably places the artist, man or woman, in the position of the child. Just as motherhood is ultimately the child's drama, so is artistic creation » (Suleiman, 1985: 357).

Ainsi, comme nous venons de le démontrer, la mère est ou bien une force gigantesque et inhumaine, ou bien une toile de fond pour le développement de l'enfant, jamais une personne. Heureusement, il y a eu des tentatives de penser cette subjectivité.

1.2.3 La mère comme sujet

Juhasz mentionnait dans le passage cité plus haut que la subjectivité maternelle a été niée dans l'histoire de la société occidentale. Ce déni est grandement attribuable au meurtre symbolique de la mère qui, selon Luce Irigaray, est à l'origine de notre culture :

toute notre culture occidentale repose sur le meurtre de la mère. L'homme-dieu-père a tué la mère pour prendre le pouvoir. Est-ce qu'il n'y a pas une fluidité, quelque déluge, qui pourrait ébranler cet ordre social? Et si nous faisons bouger le fondement de l'ordre social, tout bouge. C'est la raison pour laquelle on nous tient si soigneusement en laisse... (Irigaray, 1981 : 81)

Ainsi, les mères ont été écartées de la sphère sociale en raison de leur potentiel de subversion de l'ordre établi patriarcal. En dissociant la maternité des femmes qui l'incarnent, on peut garder intact le pouvoir en place et continuer de considérer la mère comme « [q]uelqu'une qui fait des gestes commandés, stéréotypés, qui n'a pas de langage personnel et qui n'a pas d'identité » (Irigaray, 1981 : 86). Irigaray incite alors les femmes à s'opposer à cet acte de désubjectivation afin de miner l'édifice patriarcal et de faire revivre la mère :

Une autre chose à laquelle nous avons à veiller, c'est surtout de ne pas retuer cette mère qui a été sacrifiée à l'origine de notre culture. Il s'agit de lui redonner la vie, à cette mère-là, à notre mère en nous, et entre nous. Ne pas accepter que son désir soit anéanti par la loi du père. Lui donner droit au plaisir, à la jouissance, à la passion. Lui donner droit aux paroles, et pourquoi pas parfois aux cris, à la colère. (Irigaray, 1981 : 28)

De cette façon, nous rappelle l'auteure, en réhabilitant l'image de LA mère, il sera alors possible pour LES mères d'atteindre la subjectivité et de faire reconnaître leurs désirs. Cet acte permettra également de répondre à cette question cardinale soulevée par Irigaray : « qu'en est-il du rapport imaginaire et symbolique à la mère, à la femme-mère; qu'en est-il de cette femme en dehors de son rôle social et matériel de reproductrice d'enfants, de nourrice, de reproductrice de force de travail? » (Irigaray, 1981 : 14) Si l'on en savait davantage, la perception de la mère dans l'institution patriarcale pourrait se trouver changée. Mais comment y arriver? Irigaray propose de

faire le deuil d'une toute-puissance maternelle (le dernier refuge) et [d']établir avec nos mères un rapport de réciprocité de femme à femme, où elles pourraient aussi éventuellement se sentir nos filles. En somme, nous libérer avec nos mères (Irigaray, 1981 : 86).

Pour ce faire, affirme Anne-Marie de Vilaine,

nous avons à déchiffrer le rapport que nous avons à notre mère, à la Mère, au Maternel laissé dans l'obscurité non seulement à cause de la complexité, de l'ambivalence qui lui sont propres, mais comme le dit Luce Irigaray parce que « le rapport à la mère est le continent noir par excellence » et « reste dans l'ombre de notre culture », et que « l'ensemble de notre société et de notre culture fonctionnent originairement sur un matricide » (Vilaine, 1986 : 18; Vilaine cite Irigaray, 1981 : 14-15).

Pour une femme, le rapport au maternel passe inévitablement par la relation mère-fille, qui est au cœur de l'identité féminine. L'établissement d'un « rapport de réciprocité » entre mère et fille permettra à la mère de se dissocier de la seule fonction maternelle et de devenir à la fois femme, fille et mère, et à la fille de former son identité et d'atteindre la subjectivité sans devoir se détacher entièrement de sa mère.

Marianne Hirsch souligne l'importance de reconnaître que le discours sur la maternité est multiple : « Inasmuch as a mother is simultaneously a daughter and a mother, a

woman and a mother, in the house and in the world, powerful and powerless, nurturing and nurtured, dependent and depended upon, maternal discourse is necessarily plural » (Hirsch, 1989 : 196). Au lieu de ne prendre la parole qu'en tant que fille ou en tant que mère, la femme, s'il est mère, devrait pouvoir parler au nom des deux, avec deux voix.

Dans un ordre d'idées légèrement différent, Daniel Stern est probablement l'un des premiers psychanalystes à s'être intéressé plus particulièrement au développement psychique des mères plutôt qu'à celui de leurs enfants ou au leur quand elles étaient fillettes. Il a élaboré la « constellation maternelle » pour expliquer cette « organisation psychique très particulière » qui touche les mères qui viennent de donner naissance (Stern, 1997 [1995] : 223). Cette « constellation » temporaire, dont la durée peut varier de plusieurs mois à quelques années, « détermine une nouvelle configuration de comportements, de susceptibilités, de fantasmes, de peurs et de désirs » (Stern, 1997 [1995] : 223). La nouvelle mère voit tous les aspects de son identité et de son statut social se métamorphoser : ses rôles de femme, de sœur, de fille, d'amie, de professionnelle, etc.; son rang dans la famille, l'importance que prennent les loisirs dans sa vie, le fait qu'elle est désormais responsable d'un autre être humain et qu'elle doit veiller à sa survie, etc. La constellation maternelle, loin d'être pathologique, est « normale » et temporaire. Bien que ce concept ressemble à la préoccupation maternelle primaire de Winnicott et à la folie maternelle normale de Green, il s'en détache par l'angle à partir duquel il est abordé. En effet, Winnicott et Green s'attardent aux effets que produit la présence ou l'absence de cette préoccupation sur le développement de l'enfant tandis que chez Stern, la constellation sert à démystifier les changements qui se produisent chez la femme. Elle s'articule autour de trois discours : celui « de la mère avec sa propre mère [ou avec une figure maternelle], en particulier avec sa propre-mère-comme-sa-mère-en-tant-qu'enfant; [celui] avec elle-même, c'est-à-dire avec elle-même-comme-mère; et [celui] avec son bébé » (Stern, 1997 [1995] : 224). Le psychanalyste dégage quatre thèmes qui

définissent la constellation : le « thème de la croissance de la vie » qui engendre des peurs telle celle de voir mourir son enfant; le « thème de la relation primaire » qui représente l'attachement se formant dans les premiers mois de vie (avant l'acquisition du langage) entre la mère et le bébé; le « thème de la matrice de soutien » qui explique le besoin qu'a la mère de se former un réseau composé de personnes bienfaitantes et de figures maternelles qui lui permettront de bien s'occuper de son enfant; et le « thème de la réorganisation identitaire » qui consiste à migrer du statut de fille à mère, de femme à parent, et incite la femme à trouver des modèles qui l'aideront à réorganiser son identité (Stern, 1997 [1995] : 225). L'auteur précise que cette constellation maternelle n'est pas universelle; elle ne se manifeste que dans certains contextes culturels propres aux sociétés occidentales développées, contextes qui correspondent à ceux présents dans les textes du corpus. Ce concept, outre le fait qu'il favorise la subjectivité maternelle, nous aidera à proposer que l'apprentissage de la maternité bouleverse toutes les facettes de la vie d'une femme. Par exemple, regardons ce passage du roman *Un heureux événement* d'Elieette Abécassis :

On a quitté l'hôpital. Sur le seuil de la porte, j'étais triste : je n'étais plus moi, j'étais arrivée une, je rentrais deux. On était deux, on revenait trois. Je m'effondrai sur mon lit. Je pensais au jeune couple que j'avais vu repartir avant mon accouchement. Combien de temps s'était écoulé depuis ce jour? Cinq jours à peine et pourtant il me semblait que c'était l'éternité. Que d'événements. Quel événement. Un heureux événement, c'est ainsi qu'on l'appelle. En effet, quel bonheur de sortir, et quel malheur de sortir de l'hôpital, endroit confiné, en dehors du temps et en dehors du réel, théâtre de cet événement, de tous ces heureux événements. (2005a : 72-73)

La narratrice vient de donner naissance à sa fille; elle sent son univers basculer. De femme, elle passe maintenant au statut de mère. Son identité se modifie (maintenant que le bébé est sorti de sa matrice, elle devra se réhabituer à être la seule dans son corps) et elle vient d'entrer dans une autre temporalité, celle qui l'attachera à son enfant les premières semaines. Cela dit, la constellation maternelle prendra toute son ampleur au fur et à mesure que la narratrice apprendra à connaître son nourrisson.

Dans *Le corps et le verbe. La langue en sens inverse*, Chantal Chawaf affirme que la langue que nous connaissons (et qu'elle appelle la langue sociale) souffre de la séparation du corps et de l'esprit. Elle croit en une fusion possible entre l'écriture et la vie, mais elle explique que cette fusion a été masquée, refoulée. Elle oppose « la langue du nom (la langue sociale) » ou « langue de la tête » à « la langue sans nom (la langue bioaffective) » ou « langue de la chair » (Chawaf, 1992 : 102). Ainsi qu'elle l'écrit, « [c]ette langue sans nom est sensorielle, à la fois douloureuse et joyeuse, proche parfois d'une grâce qui ne communique plus avec la langue mais avec ce qui jusqu'ici reste un mystère » (Chawaf, 1992 : 102). Afin de réconcilier le corps et la langue, elle propose

non pas l'éviction d'une langue par l'autre mais l'union des deux langues, [...] la réconciliation de deux âges différents de la langue : la langue préhistorique, oubliée, et la langue historique, apprise. Le cadre de cette réconciliation littéraire devrait pouvoir rester le roman même s'il s'agit, dans cette littérature fusionnelle autant de poésie que de roman et donc d'un roman qui serait un genre nouveau (Chawaf, 1992 : 102).

Si Chawaf reconnaît que « les hommes et les femmes [...] sont les uns autant que les autres victimes de leur privation de langue vivante » (Chawaf, 1992 : 7), elle démontre que « c'est toute la fonction maternelle qui semble toujours oubliée par un langage hanté par la mère toute-puissante et constitué par la haine, le désir et l'horreur qu'inspire à l'esprit cette mère fantasmatique » (Chawaf, 1992 : 106). Ce qu'elle envisage est de montrer comment écrire à partir du corps et comment laisser le corps parler dans l'écriture puisque « le corps, avant d'être destiné à mourir, est destiné à naître, à vivre, à se reproduire, et à perpétuer la vie et l'espèce[.] Il a besoin d'amour, il réclame un langage d'amour » (Chawaf, 1992 : 106). L'expérience de la maternité est alors une façon de rapprocher le corps du verbe.

Lutter contre la polarisation des éléments d'une formule : voilà ce à quoi travaille aussi Susan Rubin Suleiman. Dans son article « Writing and Motherhood », cité précédemment, elle expose la « either/or theory », qu'elle définit ainsi : l'écriture ou

la maternité, le travail ou les enfants; jamais les deux en même temps. Comme l'a affirmé Tillie Olsen¹⁶, les mères-écrivaines étaient rares jusqu'au XX^e siècle et les écrivaines qui ont été retenues dans le canon littéraire n'ont pas eu d'enfants pendant la totalité ou une grande partie de leur carrière. Ainsi, pendant trop longtemps, les femmes ont dû choisir l'un des deux pôles de l'opposition création-procréation tandis que les hommes pouvaient concilier paternité (procréation) et littérature ou peinture ou tout autre art (création). Suleiman cherche alors à savoir s'il existe une alternative au « either/or »; en d'autres mots, s'il est possible de concilier maternité et création. Selon Suleiman, Julia Kristeva est un exemple d'auteure qui rejette l'opposition et prouve que la maternité et l'écriture peuvent se conjuguer puisque

she seeks to analyze and show the limitations of Western culture's traditional discourse about motherhood; she offers a theory, however incomplete and tentative, about the relation between motherhood and feminine creation; finally, she writes her own maternal text as an example of what such creation might be (Suleiman, 1985 : 369).

En analysant les thèmes de certains textes contemporains de mères (donc d'auteures qui ont également rejeté la formule binaire), Suleiman dégage deux tendances, celle de l'opposition et celle de l'intégration : « motherhood as obstacle or source of conflict and motherhood as link, as source of connection to work and world » (Suleiman, 1985 : 362). Nous aurons l'occasion de voir ces deux tendances agir dans l'analyse des textes du corpus.

Puisque, comme l'écrit encore Suleiman, la psychanalyse place l'artiste (homme ou femme) dans la position de l'enfant (1985 : 357), faut-il supposer que la mère-écrivaine adoptera nécessairement le point de vue de la fille? « Perhaps », nous dit Suleiman. Mais, continue-t-elle, « we know too little about what and how and why mothers write to answer the question one way or the other » (Suleiman, 1985 : 358). Cette affirmation de Suleiman, qui remonte à l'année 1985, n'est plus tout à fait

¹⁶ Voir Olsen, 1994 [1965]. Suleiman fait elle-même référence à cet ouvrage dans son article.

exacte en ce début de XXI^e siècle. C'est ce que l'analyse des écritures de la maternité nous permettra de constater.

1.3 La maternité en littérature

1.3.1 L'émergence de la voix et de la subjectivité des mères

Pendant de trop nombreux siècles, les voix de mères en littérature se sont faites rares. Réduites à leur fonction maternelle, les femmes ont eu à choisir entre la maternité et l'écriture. Ainsi que l'affirme Lori Saint-Martin, « [a]u nom de leur rôle maternel, les femmes ont été tenues à l'écart de la création artistique : reproductrices, elles sont dites inaptes à créer » (1999 : 31). Comme le rappelle Michelle Coquillat, les hommes se sont approprié la création :

[...] tout l'effort de la théorisation masculine pour se réserver la puissance créatrice consiste à montrer que les femmes sont inaptes à la création précisément parce qu'elles sont mères, et que dans cette maternité physique et non symbolique, elles trouvent leur seule mais grandiose légitimité (Coquillat, 2001 : 180).

Parmi les rares écrivaines qui ont réussi, avant l'époque contemporaine, à créer une œuvre littéraire devenue canonique et à avoir un ou des enfant(s) figurent, rappelons-le, Christine de Pisan, Madame de Sévigné, Germaine de Staël, George Sand et Colette. D'ailleurs, ces femmes d'exception ont souvent bénéficié de conditions parfois difficiles, mais favorables à l'écriture : « vie religieuse, veuvage ou divorce et prise en charge de leurs enfants par des domestiques ou par des femmes de la famille » (Saint-Martin, 1999 : 31). Elles ont pu alors se retirer dans la fameuse et essentielle « chambre à soi » dont parle Virginia Woolf (voir 2002 [1929]).

Un des lieux communs de la création littéraire est la métaphore de la mise au monde pour parler de la fabrication et de la publication d'une œuvre. Dans son article

« Creativity and the Childbirth Metaphor: Gender Difference in Literary Discourse », Susan Stanford Friedman a comparé la portée de la métaphore selon qu'elle est employée par un homme ou par une femme. Son emploi par les hommes, « [a]s an appropriation of women's (pro)creativity, [...] subtly helps to perpetuate the confinement of women to procreation » (Stanford Friedman, 1987 : 64). En effet, si la métaphore peut sembler constituer un hommage au pouvoir procréateur des femmes, cette reconnaissance est trompeuse, ajoute Stanford Friedman. Son emploi « perpetuate[s] the mind-body split it attempts to transcend through analogy », ce qui renouvelle l'idée selon laquelle la créativité est l'apanage des hommes et la procréativité le principal destin des femmes (voir Stanford Friedman, 1987 : 65). La même métaphore employée par les femmes a un tout autre effet. Certaines auteures ont employé la métaphore au risque de tomber dans l'essentialisme pour remettre en cause les oppositions binaires encouragées par l'idéologie patriarcale : nature/culture, procréation/création, corps/esprit, etc. (voir Stanford Friedman, 1987 : 51) Tel que le souligne Stanford Friedman, l'emploi de la métaphore par les femmes favorise la mêmeté et la réconciliation des contraires : « the woman's authorship of the birth metaphor enhances the metaphor's movement toward a reconciliation of contradictory parts » (Stanford Friedman, 1987 : 58). Ainsi, selon l'auteure, la capacité reproductrice des femmes les rend plus aptes à la création littéraire. Chez des auteures telles que Muriel Rukeyser par exemple, les expériences de la grossesse et de l'accouchement ont même modifié leur rapport à la création (voir Stanford Friedman, 1987 : 71). Puisque l'oppression des femmes a passé par le contrôle de leur corps, de nombreuses auteures sont parties de celui-ci pour proposer de nouvelles formes littéraires qui alliaient la chair et les mots.

Faisant écho à certaines auteures chez qui l'emploi de la métaphore témoigne des difficultés de concilier création et procréation, Nancy Huston, dans un essai intitulé « Le dilemme de la romancière », se demande si « l'écriture des romans [est] incompatible avec la maternité dans la mesure où ces deux activités requièrent des

attitudes éthiques pour ainsi dire opposées » (Huston, 1995 : 124-125). Parce que, comme elle le souligne ensuite, « une mère est par nécessité un être moral. Même si elle ne forme pas ses jugements à partir d'un système éthique rigide, préétabli, mais selon un mélange de facteurs complexes [...], elle a absolument besoin de distinguer le bien du mal. » (Huston, 1995 : 125) À l'opposé, « [u]ne romancière doit suspendre son jugement moral, au moins au début, et être prête à tout » (Huston, 1995 : 126). Elle peut « avoir besoin, dans ses livres, d'être violente, ou lascive, ou folle, ou d'un pessimisme amer : toutes de très mauvaises qualités chez une mère » (Huston, 1995 : 126). Est-ce alors possible de scinder son cerveau en deux : être aimante et protectrice avec sa progéniture et être intraitable envers ses personnages? N'est-ce pas être voué à la schizophrénie?

Elle convient qu'il est pourtant possible, et souhaitable, d'être à la fois mère et romancière, mère et artiste : « Je recommande l'enfantement à quiconque désire être écrivain(e) : on a souvent ses meilleures idées dans l'état de flottement vague à mi-chemin entre le sommeil et la veille, et les bébés sont constamment en train de vous plonger dans cet état-là. » (Huston, 1995 : 229) Comment faire alors pour être à la fois mère et romancière de façon harmonieuse? Comment résoudre le « dilemme de la romamancière »? L'auteure nous dit :

Inventer et ficeler des histoires, vivre et imaginer des aventures; assumer et courir des risques; bafouer et tourner en dérision les moralités orthodoxes : toutes ces spécialités traditionnellement masculines deviennent accessibles aux femmes, à mesure qu'elles insistent pour regarder en face et la vie et la mort; à mesure, aussi, que les pères apprennent à « mater » et que les mères n'ont plus à incarner, seules, l'éthique pour leurs enfants. (Huston, 1995 : 144-145)

Pour expérimenter le dilemme dont traite Huston, il a fallu que les mères se mettent à l'écriture. Pendant longtemps, un des facteurs qui les a empêchées de prendre la plume est le fait qu'elles avaient peu de modèles mythiques et littéraires vers qui se

tourner. Les configurations familiales perpétuées par l'institution patriarcale sont le plus souvent celles qui mettent en scène le père et le fils. Pensons au mythe d'Œdipe, qui est probablement celui auquel on fait le plus souvent référence en psychanalyse. Mais qu'en est-il de Jocaste, la mère d'Œdipe et son éventuelle épouse?

Jocasta is represented by silence, negation, damnation, suicide. The story of her desire, the account of her guilt, the rationale for her complicity with a brutal husband, the materiality of the body which gave birth to a child she could not keep and which then conceived with that child other children – *this story cannot be filled in because we have no framework within which to do it from her perspective.* (Hirsch, 1989 : 4; l'auteure souligne)

Des auteures ont alors cherché à remplacer le roman familial classique par des romans familiaux féministes qui tiennent compte de différentes configurations. Ainsi, et c'est l'objectif recherché par l'ouvrage *The Mother/Daughter Plot*, il s'agit de repenser les structures familiales et narratives pour qu'elles laissent la place à la voix de la mère. De cette façon, d'autres mythes seront accessibles aux femmes :

Alternate women-centered mythologies — the story of Demeter and Persephone, for example — are available to women writers, such as Toni Morrison, who wish to re-write the story of mother-child relations from maternal perspectives and, in particular, from the perspective of the mothers of daughters. (Hirsch, 1989 : 5)

Le mythe de Demeter et Perséphone donne accès à la douleur de la mère d'être séparée de sa fille, à sa colère, à son désarroi et à son désir de la retrouver. En même temps, la mère accepte l'inévitabilité de la perte et célèbre la remontée des ténèbres épisodique de sa fille. Quand on se mettra à raconter des histoires dans lesquelles les filles parlent au nom de leur mère, les mères prennent la parole en leur nom et en celui de leur fille et mères et filles se répondent mutuellement, il sera désormais difficile de réduire les voix de mères et de filles au silence.

Dans son ouvrage, Marianne Hirsch explore les relations mère-fille dans les romans de femmes au cours des siècles. Elle constate qu'au XIX^e siècle, les filles, afin de

choisir leur propre destin, s'éloignaient de la figure de la mère et évitaient la maternité à tout prix. Au début du XX^e siècle, tandis que les conditions dans lesquelles est vécue la maternité s'améliorent, les mères commencent à apparaître comme figure centrale dans les textes de leurs filles artistes. Ces dernières oscillent toujours par contre entre une identification maternelle et paternelle. Dans les années 1970 et 1980, avec l'émergence de la théorie-fiction féministe, les textes mettent en scène des mères mais sont presque toujours écrits à partir du point de vue de la fille. « Ce n'est qu'assez récemment, écrit Lori Saint-Martin en 1999, que des mères viennent à l'écriture, et, qui plus est, décrivent leur expérience de mère, contribution tout à fait inédite. » (1999 : 32) Comme nous l'avons dit dans l'introduction (voir p. 3), nombre de chercheuses (parmi lesquelles on compte Lori Saint-Martin) situent l'émergence massive de la voix et de la subjectivité de la mère dans la fiction vers 1980. À partir de ce moment, nous pouvons lire des œuvres sur la maternité écrites à la fois du point de vue de mère, de fille et de femme par des auteures qui voient la maternité comme une source d'inspiration et non seulement comme un empêchement à la créativité. Les textes de notre corpus s'inscrivent évidemment dans cette lignée.

Tous les textes écrits par des mères n'adoptent pas le point de vue maternel. Suzanne Juhasz rappelle qu'il est important de faire la distinction entre des livres écrits du point de vue de la fille (« daughter-text ») et ceux écrits du point de vue de la mère (« mother-text »), même si les auteures ont souvent des enfants dans les deux cas (Juhasz, 2003 : 399-400). Le texte de la fille est plus traditionnel, bien qu'il reste marginal par rapport à celui du fils. Ce qui est novateur est d'avoir accès à la perspective de la mère, qui peut favoriser l'élaboration d'une subjectivité maternelle : « mother-writing can work to construct, or even create, maternal subjectivity by bringing together in the same textual space the aggregate of identities that mothers possess and establishing a viable relationship, or "grammar," among them » (Juhasz, 2003 : 400). Cette perspective, nous le verrons dans les chapitres suivants, est celle qu'adoptent les auteures du corpus d'analyse. Comme l'approfondissement des textes

nous le laissera voir, l'écriture peut aider à faire sens des différentes facettes de la maternité.

Mais que disent les textes de mères? Ainsi que l'a constaté Gill Rye dans son ouvrage *Narratives of Mothering*, l'un des thèmes prépondérants y est la perte : « It may be a truism to say that happiness does not produce a good story, but the most striking finding in my reading for this project has been the number of mothering narratives that express loss of some kind or relate to trauma. » (Rye, 2009 : 18) Elle explique cette omniprésence par deux facteurs :

On the one hand, the presence of loss in so many of the narratives indicates that they are produced in response to a specific experience. On the other hand, it also suggests that loss — or the fear or fantasy of loss — is at the very heart of the mothering experience. (Rye, 2009 : 19)

Cela dit, la perte est parfois métaphorique. Par exemple, dans le roman *La virevolte*¹⁷ (1994) de Nancy Huston, le personnage maternel, Lin, mentionne à plusieurs reprises sa peur de voir ses enfants mourir : « Si Leto était supérieure à Niobé, ce n'est pas parce que c'était une déesse, c'est parce que *ses enfants ne pouvaient pas mourir* (Huston, 1994 : 116; l'auteure souligne). Cette crainte est fantasmatique puisque les enfants restent bien en vie pendant tout le roman. C'est plutôt la mère qui décide de quitter sa famille pour continuer sa carrière à l'étranger. Le roman *Léonore, toujours* de Christine Angot présente une autre forme de perte métaphorique. Vers la fin du texte, Léonore, la fillette de l'auteure, tombe du fauteuil et meurt. Si la mort est bien réelle dans l'histoire, elle ne l'est pas dans la réalité (la fille de Christine Angot, qui s'appelle Léonore, est toujours vivante et apparaît dans certains des romans subséquents de l'auteure). Ainsi, l'auteure met en scène une mort fictive dont nous analyserons la signification et la portée dans le chapitre IV.

¹⁷ Ce roman, bien que mentionné par Rye, n'est pas analysé dans *Narratives of Mothering*. Cela dit, il illustre bien le propos de l'auteure.

Chez Elaine Tuttle Hansen, la perte est toutefois bien réelle. Dans son ouvrage *Mother Without Child*, la critique souligne que toutes les définitions du terme « maternité » tiennent l'aspect relationnel avec l'enfant pour acquis. L'identité des mères est tributaire de la présence de l'enfant, à qui la figure maternelle doit offrir des soins et la sécurité. Afin de remettre en question cette caractéristique, Tuttle Hansen analyse des histoires dans lesquelles le lien avec l'enfant est interrompu, de façon temporaire ou permanente. Que ce soient des femmes qui commettent l'infanticide, qui donnent leur bébé en adoption, qui sont en voie de devenir mère (parce qu'elles sont enceintes) ou dont le nourrisson meurt subitement en bas âge, elles ne correspondent pas à la définition traditionnelle de la maternité. L'auteure se demande : En quoi consiste la maternité pour des femmes dont l'enfant n'est plus présent? Comment les mères se sentent-elles quand elles n'ont plus de lien direct avec leur petit? Bien que cet intérêt envers les mères non traditionnelles soit novateur, il reste que cet ouvrage met l'accent sur la seule perspective maternelle. Ainsi, il n'y a de place dans cette approche que pour la subjectivité de la mère ou pour celle de l'enfant, pas les deux à la fois comme le souhaitait Hirsch. D'un autre côté, ce texte permet de réévaluer la vision idéalisatrice de la maternité pour y inclure les incarnations non traditionnelles, les mères que l'on pourrait qualifier de « mauvaises ». Puisque, comme l'affirme Tuttle Hansen, « [m]otherhood offers women a site of both power and oppression, self-esteem and self-sacrifice, reverence and debasement » (1997 : 3), force est de constater que la maternité ne va pas toujours de soi et qu'il est essentiel de représenter également ces modèles maternels non traditionnels.

Dans un autre ordre d'idées, Corinne Cammaréri réfléchit dans son ouvrage aux liens entre écriture et maternité. Ainsi qu'elle l'affirme, « [l]'écriture pose une distance, un recul qui ouvre un espace de pensée, de création. La sublimation se saisit du langage pour produire de la poésie en développant une écriture de la métaphore, en lien avec l'univers sensoriel qui l'amène à prendre corps » (Cammaréri, 2012 : 134). Son

approche s'inspire beaucoup de celle de Julia Kristeva. D'ailleurs, elle reprend quelques concepts-clés de la psychanalyste, telles la passion maternelle et la sublimation. Elle définit le premier concept comme un repli narcissique qui se produit dès le début de la grossesse :

La passion maternelle présente la femme enceinte dans un retour sur elle-même avant même de se préoccuper de l'enfant. Elle laisse apparaître un narcissisme qui devient le fondement de sa construction psychique de mère, celui-ci irriguant les autres instances (le Moi, le Ça, le Surmoi) et crée ainsi du tiers avant même que le père apparaisse (Cammaréri, 2012 : 106-107).

Elle ajoute que

[d]ès le début de la grossesse, la passion de la mère s'installe mais n'est pas encore dirigée vers l'enfant. La future mère se passionne pour elle-même. Ainsi, elle est à la fois consolidée ou renforcée par cet « autre », mais aussi déstabilisée car elle se dédouble. (2012 : 135)

La grossesse est présentée comme une expérience englobante qui fait vivre de nombreux changements (physiques, psychiques et moraux) à la femme. Écrire sur cet événement permet d'approcher l'innommable et de partager son récit puisque « [l]'écriture donne du sens à ce qui s'apparente à l'indicible » (Cammaréri, 2012 : 118). Les écrivaines analysées « tentent de restituer un vécu qui échappe car difficilement maîtrisable — mais néanmoins il est pensable, pensé, et peut se dire, s'écrire, fût-ce partiellement » (Cammaréri, 2012 : 16). Cette transmission du vécu représente un acte de sublimation, comme d'ailleurs tout acte de création artistique. La notion de sublimation a d'abord été conceptualisée par Freud vers 1905 pour « rendre compte d'un type particulier d'activité humaine (création littéraire, artistique, intellectuelle) sans rapport apparent avec la sexualité mais tirant sa force de la pulsion sexuelle en tant qu'elle se déplace vers un but non sexuel en investissant des objets socialement valorisés » (Roudinesco, 2006 : 1038). Chez Cammaréri, la sublimation ne semble pas non plus entretenir un rapport avec la pulsion sexuelle. Elle semble employée presque comme un synonyme de l'écriture. Néanmoins, la

notion permet de faire un lien entre les expériences de la maternité et de l'écriture, qui sont également au cœur de notre analyse.

1.3.2 Voies d'expression de la subjectivité maternelle

Les notions qui suivent sont des outils qui complètent les éléments contextuels présentés jusqu'ici. Puisque, comme l'a montré Freud, « les structures psychiques sont à l'origine des structures narratives » (Saint-Martin, 1999 : 43), nous pouvons affirmer que la subjectivité des mères, encore récemment acquise, se déploie dans les œuvres et constitue d'ailleurs un des points communs des textes à l'étude. Nous présenterons ici trois concepts qui se retrouvent en toile de fond des analyses textuelles des six récits de soi qui font l'objet de cette thèse.

1.3.2.1 L'agentivité discursive

L'« agentivité » est caractérisée par un pouvoir d'action sur sa vie, sur son environnement. Elle est généralement chargée d'un objectif politique (une volonté de faire changer les choses, de remettre en cause certains présupposés), mais peut également servir aux seules fins du sujet (qui a la volonté d'améliorer son sort sans nécessairement ébranler les institutions). Le concept, parce qu'il fait intervenir les notions de pouvoir et de sujétion aussi bien que celles de subjectivité et de subversion, a différentes applicabilités. Tel que l'écrit Lois McNay, les chercheuses féministes ont souvent parlé d'agentivité pour mettre en relief la marginalisation des femmes dans l'espace public : « a revised understanding of agency has long been the explicit or implicit concern of feminist research devoted to the uncovering of the marginalized experiences of women » (2000 : 10). L'institution patriarcale, en confinant les mères à la sphère privée et en les déclarant inaptes à la création artistique, a étouffé l'agentivité des mères. Ainsi que l'affirme Judith Kegan Gardiner, l'idéalisation de la maternité « "is an attempt to redeem woman's sphere of

influence... by idealizing woman's desexualization and lack of agency," leaving freedom and desire as an unchallenged male domain » (1995 : 3; Kegan Gardiner cite Benjamin, 1988 : 92). Le fait de glorifier les qualités dites maternelles, telles la pureté, le dévouement, le don de soi, etc., permet aux hommes de cultiver l'absence d'agentivité des mères et de se réserver les sphères du pouvoir. Comme nous l'avons vu, le travail de nombreuses féministes, parmi elles Adrienne Rich, a consisté à dénoncer l'institution de la maternité et à favoriser l'appropriation de l'expérience maternelle par les femmes. Le fait de réclamer sa capacité d'agir exprime alors une forme de résistance vis-à-vis de l'institution patriarcale puisque selon Susan Hekman, « subjects resist power by refusing to be the self that power defines for them » (1995 : 204). L'appropriation de la maternité repose justement sur le refus du rapport imposé par l'idéologie traditionnelle et sur la redéfinition de l'expérience par les mères qui la vivent. Cette attitude fait intervenir une certaine dose de créativité de la part des femmes, caractéristique que Hekman attribue également à l'agentivité : « The question of agency is inseparable from the question of creativity. Agents are subjects that create, that construct unique combinations of elements in expressive ways. » (Hekman, 1995 : 203) Les textes du corpus représentent des exemples des combinaisons d'éléments dont parle Hekman. Les auteures à l'étude font preuve d'agentivité discursive puisqu'elles ont pris la parole et fait intervenir leur subjectivité pour créer des œuvres novatrices et inédites. Cela dit, il est important de faire la différence entre l'agentivité des mères en tant que personnes sociales et celles des écrivaines.

Chez Helga Druxes, la notion d'agentivité sert surtout à analyser la capacité d'agir et les actions des personnages en fonction de leur environnement : « On the one hand, I analyze commodification and how public spaces affect female identity formation, on the other hand, I investigate embodied living for women and the positive and negative aspects of that. » (Druxes, 1996 : 24) Cette utilisation du concept est intéressante pour évaluer la subjectivité des personnages dans l'histoire, mais ne permet pas de voir

comment la maternité vient modifier le rapport à l'écriture ou comment l'agentivité des narratrices déborde de l'histoire (les narratrices sont assimilables aux auteures des textes à l'étude).

Dans une tentative de lire ensemble maternité et agentivité, Miriam M. Johnson a élaboré le concept de « maternal agency » pour parler d'une fonction qui, selon elle, ne doit pas uniquement être liée aux mères :

By maternal agency I mean the actions not only of literal mothers but of any and all people who are guided by maternal attitudes of caring for others as people, not as objects to be used. These attitudes are more likely to be found in women, because of their monopoly on childrearing, but they are neither held by all mothers nor held exclusively by females. (Johnson, 1995 : 152)

L'agentivité maternelle serait alors une méthode pour transformer la société afin de faire émerger des rapports égalitaires entre hommes et femmes. Cette transformation ne serait possible que si femmes et hommes partageant une vision maternelle se regroupent pour destituer l'institution patriarcale, que Johnson désigne sous le vocable « brotherhood of males » :

Achieving equality will require the agency of an active sisterhood and its male supporters with a maternal vision to loosen the grip of the brotherhood of males whose attitudes and actions continue to define women as objects, even while women gain status in the public sphere. (Johnson, 1995 : 152)

L'auteure envisage l'agentivité maternelle comme une attitude éthique qui ne relève pas uniquement du sexe traditionnellement associé au maternage. Ce concept met en relief l'idée que la maternité est une capacité acquise et non biologique. Si les recherches de Druxes et de Johnson nous permettent de préciser la notion d'agentivité, elles ne se consacrent tout de même qu'à l'agentivité sociale des mères. Dans le cadre de cette thèse, nous nous intéressons surtout à la subjectivité des mères-écrivaines et donc aux manifestations « discursives » de l'agentivité, c'est-à-dire

celles manifestes dans le texte et non celles expérimentés par les auteures ni par les personnages.

Par exemple, l'analyse de l'agentivité discursive nous permettra de voir pourquoi les auteures du corpus ont choisi les textes intimes et les récits de soi comme forme narrative de prédilection. Selon Barbara Havercroft, « ce genre de textes constitue un lieu opportun pour la création et l'expression de la subjectivité et de l'identité, enjeux majeurs de l'écriture au féminin ». Elle ajoute :

les écrits autobiographiques récents au féminin sont des lieux scripturaux d'agentivité, car la nature même du texte intime met l'exploration de la subjectivité au premier plan et deuxièmement, les potentialités discursives utilisées par les femmes autobiographes sont propices aux changements sociaux et politiques, revendications inspirées par leurs propres expériences de vie (Havercroft, 2001 : 518).

C'est la nature même du « projet » littéraire des auteures qui leur fait choisir de telles formes narratives puisque

ces écrivaines mettent l'accent sur l'histoire de leur vie (ou sur quelques aspects de celle-ci); interrogent et examinent les différentes modalités de l'autoreprésentation au féminin, développent souvent tout un discours métatextuel qui commente le texte en procès, les problèmes de la mémoire et le rôle de la fiction dans l'écriture autobiographique; et fouillent les facettes multiples de l'identité (Havercroft, 2001 : 518-519).

Une telle entreprise constitue un « work in progress »; les auteures ne prétendent pas se représenter comme un sujet unifié, toujours cohérent et aux contours bien définis. Les écrits autobiographiques des femmes permettent d'inscrire l'imperfection, l'insuffisance. Les protagonistes maternels peuvent ainsi se positionner en porte-à-faux des modèles stéréotypés de mère parfaite, idéale, longtemps véhiculés dans les sociétés occidentales. Havercroft souligne avec justesse que les auteures de textes autofictionnels « développent souvent tout un discours métatextuel qui commente le texte en procès ». Cela est vrai dans les textes de notre corpus. Voici un exemple tiré de *Léonore, toujours* :

Je ne tape que le matin, jamais le soir. Sur elle le soir il n'y aura jamais rien en direct. Tant pis, le matin, c'est frais, vif, le soir, doux, familial, le différé s'y prête. Je ne vais pas me lever de table, quand je me repose le soir, pour aller noircir des pages sous prétexte de tout consigner, j'ai une vie à côté. (*LT*, 24)

Les commentaires métatextuels ou métadiscursifs¹⁸, en plus de forger dans la tête du lecteur une image de la narratrice en train d'écrire, montrent l'œuvre en train de se faire et laissent voir les écueils rencontrés pendant le processus de création. Ainsi, le contexte énoncé dans le texte écrit coïncide avec la situation dans laquelle se trouve la narratrice. Il y a une adéquation entre le raconté et le vécu de la protagoniste-narratrice.

En plus de la métatextualité, divers procédés narratifs nous seront utiles pour analyser l'agentivité des personnages. Au nombre de ceux-ci, comptons la réénonciation de clichés et la répétition, qui permettent aux narratrices de remettre en question les idées reçues sur la maternité, par exemple, et de choisir d'en changer le sens. Havercroft, à l'instar de Susan Hekman, opère une distinction entre la subjectivité et l'agentivité. En effet, elle soutient qu'il est possible d'atteindre la subjectivité sans être un agent. Afin d'illustrer son propos, elle cite un passage de *Journal pour mémoire* de France Théoret, œuvre autobiographique qui relate le parcours de la venue à la subjectivité de l'auteure : « À l'écoute des discours, je n'étais plus dans un rapport passif, j'étais dans un rapport de sujet. Le sujet que j'étais se révélait faible et malhabile, incapable de dépasser la négation » (Havercroft, 2005 : 210; l'auteure cite Théoret, 1993 : 171). À titre de sujet donc, Théoret a pu prendre la parole, mais n'arrive pas encore à aller au-delà de la simple répétition des discours entendus.

¹⁸ Notre emploi du terme métadiscursif ne va pas tout à fait dans la même direction que celui de Gérard Genette; il se rapproche plutôt de la définition de Mieke Bal : « the prefix *meta-* indicates an activity having for its object an activity of the same class, the term metadiscourse should signify: discourse *on* the discourse [...]. The metadiscourse would then always have the function of commentary. [...] Genette's inversion [...] produces a more or less opposite meaning: discourse *in* the discourse[...] » (Bal, 1981 : 41-42; l'auteure souligne).

Selon Judith Butler, l'agentivité naît, en quelque sorte, de la répétition : « all signification takes place within the orbit of the compulsion to repeat; “agency”, then, is to be located within the possibility of a variation on that repetition » (Butler, 2008 [1990] : 145). L'auteure développe sa théorie de la répétition autour de la performativité. Le fait de répéter un énoncé en le sortant de son contexte permet d'en changer légèrement le sens, et c'est cette variation du sens qui constitue l'agentivité. Pour reprendre les termes de Barbara Havercroft, faire preuve d'agentivité, c'est alors de répéter, « mais avec une différence » (Havercroft, 2001 : 521). Nous analyserons donc entre autres, dans les textes du corpus, la portée des phrases réitérées (souvent, les idées reçues sur la maternité) et ce que révèlent ces répétitions.

1.3.2.2 Narratologie féministe

Susan Sniader Lanser est la première à avoir réuni les disciplines de la narratologie et de la critique féministe pour faire l'analyse des textes littéraires. Dans son article « Toward a Feminist Narratology », publié en 1986, elle s'est attachée à démontrer les liens possibles et impossibles à faire entre ces deux approches : « With a few exceptions, feminist criticism does not ordinarily consider the technical aspects of narration, and narrative poetics does not ordinarily consider the social properties and political implications of narrative voice. » (Lanser, 1986 : 4) En effet, la narratologie traditionnelle avait comme objectif l'analyse des stratégies textuelles sans égard à leur contexte d'inscription. Ainsi, en se réclamant d'une pratique de narratologie féministe, Lanser essaie de réconcilier la première discipline, issue du structuralisme et, de ce fait, surtout axée sur le texte comme objet coupé du réel, avec la deuxième, qui prend surtout en compte le contexte sociohistorique dans l'analyse du récit et des personnages. Cette initiative de l'auteure a essuyé de vives critiques de la part de Nilli Diengott qui, dans un article intitulé « Narratology and Feminism » (1986), a entre autres accusé Lanser de confondre interprétation et narratologie en s'attardant au genre de l'instance narrative. Lanser a à son tour répliqué en publiant « Shifting the Paradigm: Feminism and Narratology », texte dans lequel elle renouvelle son

allégeance envers la narratologie féministe et où elle explique que son intention consiste à

suggest that instead of considering narrative poetics in the narrowest possible way, one might consider it in the broadest, so that narratology would be « interested in » any element of discourse that contributes appreciably and regularly to the structure of narrative texts (Lanser, 1988 : 56).

La narratologie féministe est ainsi plus inclusive des différentes approches que la narratologie traditionnelle. Tel que l'affirme Kathy Mezei dans l'introduction de l'ouvrage *Ambiguous Discourse*, publié la même année que l'article initial de Lanser et rassemblant des essais sur cette nouvelle méthode d'analyse,

[f]eminist narratology, this hybrid of an *ology* (the science of narratives) and an *ism* (the action of being a feminist), then offered [...] a multilayered stack of tools with which to probe these forms of indirection in convergence with an ideological framework that could account for their singular power and effect (Mezei, 1996 : 2).

La mise à disposition de ces nouveaux outils permet aux critiques de rendre compte des stratégies employées par les auteures de différentes époques pour contourner les conventions narratives en place. Parmi ces outils, comptons l'autorité discursive, qui est indissociable de la voix. Rappelons d'ailleurs qu'en narratologie, la voix sert à désigner l'instance qui raconte le récit narratif (voir Lanser, 1992 : 4). Ainsi que l'affirme Lanser, « Few words are as resonant to contemporary feminists as “voice” » (1992 : 3). Pour cette raison, elle a distingué, dans son ouvrage *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*, trois modes narratifs présents dans les écrits de femmes : les voix « auctoriale », « personnelle » et « communale ».

Avant de décrire chacun des modes, ajoutons que Lanser a aussi établi deux aspects de la narration qui ont une importance significative dans la construction de l'autorité narrative, définie par l'auteure comme étant « the intellectual credibility, ideological validity, and aesthetic value claimed by or conferred upon a work, author, narrator,

character, or textual practice » (Lanser, 1992 : 6). Le premier aspect est la distinction entre le niveau privé (narration destinée à un narrataire qui est dans le récit, à un personnage) et le niveau public (narration destinée à un narrataire qui est situé hors du récit, apparenté au lecteur) tandis que le deuxième différencie les « narrative situations that do and those that do not permit narrative self-reference, by which I mean explicit attention to the act of narration itself » (Lanser, 1992 : 15). L'auteure pose l'hypothèse que « gendered conventions of public voice and of narrative self-reference serve important roles in regulating women's access to discursive authority » (Lanser, 1992 : 15).

Le premier mode narratif est caractérisé par une instance narrative hétérodiégétique (qui ne participe pas aux événements du récit) et publique. Cette voix, qui emploie généralement la troisième personne, est réputée neutre puisqu'elle n'intervient pas dans les événements racontés. Elle autorise des commentaires plus généraux qui offrent une critique sociale. Parce que le narrateur auctorial existe en dehors de l'histoire racontée, il bénéficie d'une légitimité supérieure à celle des personnages. Ainsi que l'affirme Saint-Martin, le choix de cette narration « tend à instaurer, dans l'esprit du lecteur, une homologie auteur-narrateur » (2002 : 76). Puisque, comme le souligne Lanser, la voix auctoriale a historiquement été principalement masculine, de nombreux critiques ont tenu pour acquis que l'instance narrative était masculine même si le roman avait été écrit par une femme. Les romancières qui choisissaient alors de mettre en scène une narratrice féminine faisaient bénéficier leur texte de l'autorité discursive généralement accordée aux hommes.

Le deuxième type de voix concerne un narrateur intradiégétique (c'est-à-dire qu'il participe aux événements racontés) à la première personne. Comme le qualificatif le laisse entendre, la voix « personnelle » ne communique que la seule perspective de la narratrice. Si ce type narratif n'offre pas une aussi grande portée sociale que la voix auctoriale, en revanche, il procure plus de liberté à l'auteure et permet l'inscription du

féminin dans l'écriture. L'instance qui raconte ne peut se réfugier derrière une voix neutre qui peut être confondue avec une instance masculine. Tandis que la voix auctoriale est habituellement considérée comme pleinement fictionnelle, les œuvres présentant une voix personnelle sont souvent considérées comme autobiographiques. Les textes à l'étude dans les chapitres suivants adoptent tous cette voix et nous verrons ce qu'elle permet et interdit aux auteures de dire et de montrer.

Le troisième type correspond à une voix collective ou à un collectif de voix qui partagent l'autorité narrative. Cette catégorie de voix n'a pas fait l'objet de beaucoup de recherches narratologiques et reste généralement employée par des communautés marginalisées. Puisqu'elle ne correspond pas à la narration préférée dans les textes du corpus, nous n'irons pas plus loin dans l'approfondissement de cette structure narrative.

Comme nous l'avons indiqué, le choix d'un type de voix confèrera plus ou moins d'autorité discursive à la narratrice. Ce choix dépendra de plusieurs facteurs, dont l'intention de l'auteure et les contraintes imposées, puisque

both narrative structures and women's writing are determined not by essential properties or isolated aesthetic imperatives but by complex and changing conventions that are themselves produced in and by the relations of power that implicate writer, reader, and text (Lanser, 1992 : 5).

Pendant longtemps, les auteures n'avaient pas accès à la voix publique. Ainsi que l'affirme Dale Spender,

[t]he dichotomy of male/female, public/private is maintained by permitting women to write... for themselves (for example, diaries) and for each other in the form of letters, « accomplished » pieces, moral treatises, articles of interest for other women – particularly in the domestic area – and even novels for women... There is no contradiction in patriarchal order while women write for women and therefore remain within the limits of the private sphere; the contradiction arises only when

women write for men. (Lanser, 1986 : 352; l'auteure cite Spender, 1980 : 192)

Il était alors implicite qu'une femme qui choisit une voix publique écrit pour les hommes (puisque la voix privée était destinée aux femmes). Son œuvre n'obtenait souvent pas la légitimité escomptée puisque les tenants du patriarcat sous-entendaient qu'une femme n'a pas l'autorité narrative pour s'adresser aux hommes. Ainsi, « chaque mode s'accompagne non pas seulement d'un ensemble de dispositions techniques, mais aussi d'une forme particulière de conscience narrative qui entraîne à son tour des pouvoirs, des dangers, des interdictions et des possibilités » (Saint-Martin, 2002 : 75). Cette distinction entre les différentes voix nous permet de constater combien le choix narratif a de profondes répercussions sur la portée de l'œuvre et la façon dont le message est reçu par les lecteurs.

La narratologie nous servira à apprécier les différentes manières d'inscrire les mères dans le discours et à illustrer les marques textuelles de cette inscription et de l'innovation formelle qu'elles mettent de l'avant. Par exemple, les textes du corpus (surtout ceux de Christine Angot, Marie Darrieussecq, Nancy Huston et Karine Reyssset) opèrent une transgression des limites et un détournement du journal. Les auteures offrent aux lecteurs journaux et carnets que leurs narratrices ont rédigés dans des calepins ou directement à l'ordinateur. La protagoniste de *L'inattendue* décrit d'ailleurs à quelques reprises, dans des commentaires métatextuels, les carnets qu'elle utilise : « Le carnet touche à sa fin. Ce n'est qu'une question de phrases. Enfin, celui-ci, celui à la vache rouge. » (I, 63) Ces remarques ont pour effet de donner l'impression au lecteur qu'il lit un texte qui était d'abord destiné à un lectorat restreint (l'auteure, le conjoint et le futur enfant). C'est effectivement la nature du journal intime : un texte privé, non destiné à la publication. Pourtant, les écrivaines du corpus ont écrit précisément en prévision d'une éventuelle publication. Selon Lanser, elles cherchent donc à être reconnues, à faire preuve d'une certaine autorité discursive : « the act of writing a novel and seeking to publish it [...] is implicitly a

quest for discursive authority: a quest to be heard, respected, and believed, a hope of influence » (Lanser, 1992 : 7). Ce que prouve le passage suivant, tiré du même texte : « Et un jour il y aura un livre de moi qui parlera de toi, un vrai livre, pas un carnet à spirales avec une vache rouge posée dessus. » (*J*, 41) De tels textes correspondent alors à ce que Lanser nomme un acte narratif semi-privé (1986 : 353), c'est-à-dire une narration privée destinée à être lue par quelqu'un d'autre que la personne à qui le texte est originairement destiné. Cette forme textuelle offre une possibilité qui invalide le binarisme privé-public.

L'analyse narratologique nous permettra également de répondre à diverses questions telles que : Pourquoi les narratrices des textes à l'étude adoptent-elles toutes une voix personnelle? Auraient-elles pu privilégier la voix auctoriale? Ce choix leur aurait permis de critiquer vivement l'institution de la maternité et la société de notre époque. Est-ce qu'il aurait masqué les marques du féminin maternel dans le texte? Ou encore : Les narratrices parlent-elles à la fois en tant que mère et en tant que fille? Donnent-elles la parole à l'enfant? au père-conjoint?

1.3.2.3 L'intertextualité

La notion d'intertextualité a d'abord été introduite dans le langage critique par Julia Kristeva vers la fin des années 1960. Selon l'auteure, « [...] tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (Kristeva, 1967, 439). Ainsi, l'intertextualité caractérise le « lieu d'une interaction complexe entre différents textes qui forment ensemble un système textuel » (Van Nuijs). Le concept théorique, alors apparenté au structuralisme et aux théories telqueliennes, permettait de penser le texte comme un objet qui n'est pas entièrement fermé sur lui-même. Michael Riffaterre redéfinira le terme au début des années 1980 en donnant une plus grande place au lecteur : « L'intertextualité est la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première. » (Riffaterre,

1980). La définition de Riffaterre, qui s'inscrit dans une théorie de la réception, est plus englobante que celle de Kristeva et que celle de Gérard Genette, que nous retiendrons¹⁹.

Pour Genette, qui se pencha ensuite sur le concept dans son ouvrage *Palimpsestes* (1982), l'intertextualité désigne « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre » (Genette, 1982 : 8). Cette notion constitue le type de relations transtextuelles²⁰ le plus explicite et le plus concret parmi les cinq identifiés par le critique (les autres étant la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité²¹). L'intertextualité peut être présente sous la forme de citations (avec références plus ou moins précises), de plagiat (« emprunt non déclaré ») ou d'allusions.

Nous emploierons le concept de l'intertextualité, entre autres, comme outil pour analyser les diverses manifestations de la présence d'une filiation idéologique au féminin entre les auteures du corpus et leurs prédécesseuses. Ainsi que le souligne Suzanne Lamy : « Des unes aux autres, les emprunts nombreux sont significatifs du réseau en train de se tisser. » (Lamy, 1994 : 27). À titre d'exemple de ce réseau, de cette filiation, regardons le passage suivant, tiré du roman *Un heureux événement* d'Elieette Abécassis :

Cette année-là, j'ai vainement tenté de me concentrer sur ma thèse. Je n'avais plus de goût pour la philosophie depuis que j'étais devenue un

¹⁹ Bien que certains concepts de Genette aient fait l'objet de critiques et de précisions de la part d'autres auteurs, sa terminologie est une référence dans l'analyse structurale du récit. Mieke Bal est l'une de ceux qui ont précisé la terminologie de Genette (voir par exemple la note 17 du présent chapitre).

²⁰ La transtextualité concerne « tout ce qui [...] met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (Genette, 1982 : 7).

²¹ Pour une définition des autres types de transtextualité, voir Genette, 1982 : 7-14.

corps. [...] En lisant les livres de l'auteur du *Deuxième sexe*, je m'étais libérée de mes chaînes. On ne naît pas femme, on le devient. Les femmes doivent travailler et s'assumer comme les hommes. Il n'y a pas de raison pour qu'une femme soit cantonnée à élever des enfants au foyer. Puis j'avais lu Elisabeth Badinter. On ne naît pas mère, on le devient. Tout est construit par la société, même la maternité. [...] De plus en plus lourde, je n'aspirais qu'à rester chez moi, enfoncée dans mon fauteuil jusqu'aux coudes, les pieds surélevés sur la table, en étudiant compulsivement *J'attends un enfant*, le chef d'œuvre de Laurence Pernoud. (Abécassis, 2005a : 50-52)

La narratrice, enceinte, se noie dans les lectures, au détriment de sa thèse pour laquelle elle a perdu tout intérêt. Afin de mieux comprendre ce qu'il lui arrive, elle se tourne vers des femmes qui, avant elle, ont réfléchi et écrit sur la maternité. Elle trouve en ces féministes des modèles littéraires et idéologiques et peut désormais, plutôt que de s'en remettre à sa seule expérience, se situer par rapport à leurs idées. Par son histoire qui réactive les apports de ses prédécesseuses, Barbara, la narratrice, permettra à son tour à d'autres lectrices d'entrer dans la filiation. Un lien filial semblable se développe dans *Le bébé* de Marie Darrieussecq :

Le bébé m'empêche d'écrire, en se réveillant. Dans *La femme gelée*, Annie Ernaux écrit : « Deux années, à la fleur de l'âge, toute la liberté de ma vie s'est résumée dans le suspense d'un sommeil d'enfant l'après-midi. » [...] Pour prolonger de quelques minutes l'écriture de cette page, je l'ai retourné sur le ventre : il se rendort profondément. (B, 14-15)

La narratrice du *Bébé*, par le commentaire intertextuel convoquant sa contemporaine, fait comprendre au lecteur qu'elle connaît l'existence du texte d'Ernaux et sait ne pas être la première à se trouver dans sa situation. Elle tire ainsi parti des apprentissages de « la femme gelée » pour réussir à écrire plus longtemps.

La filiation mise de l'avant dans ces deux extraits s'apparente à la généalogie de femmes identifiée par Luce Irigaray :

Il est nécessaire aussi, pour ne pas être complices du meurtre de la mère, que nous affirmions qu'il existe une généalogie de femmes. Il y a une

généalogie de femmes dans notre famille : nous avons une mère, une grand-mère, une arrière-grand-mère maternelles et des filles. Cette généalogie de femmes, étant donné notre exil dans la famille du père-mari, nous oublions un peu sa singularité, et même nous sommes amenés à la renier. Essayons de nous situer dans cette généalogie féminine pour conquérir et garder notre identité. N'oublions pas, non plus, que nous avons déjà une histoire, que certaines femmes, même si c'était difficile culturellement, ont marqué l'histoire et que trop souvent nous ne les connaissons pas. (Irigaray, 1987 : 31)

Comme le laisse entendre cette citation, la généalogie est double : elle concerne à la fois les liens familiaux, qui sont en quelque sorte imposés, et les liens idéologiques, qui, eux, sont choisis. « Car nous, c'est à travers la pensée de nos mères que nous pensons, si nous sommes femmes » (Woolf, 1986 [1929] : 113), affirme Virginia Woolf dans *Une chambre à soi*. Les mères dont il est question ici sont de chair tout autant que littéraires. Cela dit, dans les textes analysés au fil des prochains chapitres, la filiation à l'œuvre est plus littéraire que familiale. En effet, et nous reviendrons plus tard sur cet aspect lourd de signification, les narratrices se tournent très peu vers leur mère biologique quand elles deviennent mères à leur tour. Elles leur préfèrent souvent, comme nous le verrons, des mères idéologiques ou spirituelles.

Ainsi, l'analyse des éléments intertextuels nous permettra de mettre en lumière les réseaux filiaux qui se tissent entre les différentes auteures. Les généalogies ainsi créées laisseront émerger la subjectivité associée au fait de prendre la plume et de diffuser les idées des femmes qui sont venues avant.

Dans ce chapitre, nous avons fait un survol du rapport historique, culturel et idéologique qui lie la maternité et l'écriture avant de contextualiser certains outils méthodologiques qui seront réactivés dans les chapitres suivants. Nous nous arrêterons maintenant sur l'œuvre de trois écrivaines des années 1970 et 1980 qui ont traité de la grossesse, de la maternité et du désir féminin de manière novatrice, ce qui en fait des précurseuses des auteures de notre corpus, avant de voir comment les six

textes à l'étude dans les chapitres suivants se distinguent de la production de leur époque.

CHAPITRE II

VERS UNE POÉTIQUE DE LA « MATERNALITÉ »?

« Enfin j'eus le ventre obèse. Je n'étais pas seulement plus large, mais plus haute, plus légère aussi. Comme si mon corps, gorgé de sève montante, sortait de terre, germait comme un oignon. Mon corps poussait sa rieuse évidence. » (Leclerc, 1974 : 81) Cette *Parole de femme* qui décrit la grossesse en des termes plutôt surprenants — en raison de la métaphore biologique, notamment, et de l'apparente contradiction : plus large et plus haute, mais plus légère — a marqué une étape dans la réflexion des femmes. La gestation est ici vue comme un phénomène désirable et émancipateur, non comme un symbole de l'aliénation des femmes à l'espèce. Ce discours, tenu par une mère en devenir qui célèbre la grossesse et la maternité, était radicalement neuf à son époque.

En effet, durant la décennie 1970, ainsi que l'affirme Marianne Hirsch, c'était encore la perspective de la fille qui dominait les écrits de femmes : « Feminist writing [...], continuing in large part to adopt *daughterly* perspectives, can be said to collude with patriarchy in placing mothers into the position of object — thereby keeping mothering outside of representation and maternal discourse a theoretical impossibility. » (Hirsch, 1989 : 163) Comme nous l'avons mentionné au chapitre précédent, la voix et la perspective de la mère émergeront plutôt à partir de 1980. Malgré ce constat, quelques textes font exception et présentent des voix maternelles, nous le verrons, parfois épanouies — comme c'est le cas dans *Parole de femme* — parfois cruelles, mais le plus souvent ambivalentes.

Hirsch identifie quatre raisons pour lesquelles les féministes se sont dans bien des cas tenues loin de la maternité (surtout de la leur) dans leurs travaux : d'abord en raison de la perception selon laquelle la maternité serait une construction du patriarcat; ensuite parce que les écrits féministes laissent souvent transparaître un inconfort envers la vulnérabilité et la perte de contrôle qui sont intrinsèques à l'expérience de la maternité; après par crainte d'être associées au seul corps (en raison de la grossesse, des fausses couches, de l'accouchement, de l'allaitement ou de l'impossibilité de procréer); et enfin à cause de l'ambivalence du féminisme envers les relations de pouvoir et d'autorité et envers la colère (voir Hirsch, 1989 : 165-166). Pour que les craintes se dissipent et que les écrits féministes laissent éventuellement la place à un point de vue maternel, l'auteure croit en la nécessité d'une redéfinition des relations de pouvoir :

A reconceptualization of power, authority, and anger can emerge only if feminism can both practice and theorize a maternal discourse, based in maternal experience and capable of combining power and powerlessness, authority and invisibility, strength and vulnerability, anger and love. Only thus can the maternal cease to polarize feminists; only thus can it be politicized from within feminist discourse. (Hirsch, 1989 : 167)

De cette façon, le souhait formulé par Luce Irigaray dans *Et l'une ne bouge pas sans l'autre* : « Et ce que j'attendais de toi, c'est que, me laissant naître, tu demeures aussi vivante » (Irigaray, 1979 : 22) pourra enfin être exaucé.

Ainsi, comme nous le démontrerons, le courant de l'écriture féminine, associé aux écrivaines des années 1970, a conduit à une prise de parole maternelle, qui s'est manifestée surtout à partir des années 1980. Les auteures issues de ce mouvement ou associées à une telle écriture sont en quelque sorte devenues les mères littéraires des écrivaines à l'étude dans notre thèse. Se dessine alors une filiation à la fois symbolique et littérale puisque certaines écrivaines citent des passages de textes maternels plus anciens (voir les exemples tirés d'*Un heureux événement* et du *Bébé*

aux pages 82 et 83) ou mentionnent des œuvres de celles que nous nommons les précurseures.

Dans ce chapitre, nous ferons un bref portrait de trois auteures marquantes de cette période qui ont traité de la maternité et du désir féminin de façon novatrice : Annie Leclerc, Chantal Chawaf et Annie Ernaux. Ensuite, nous dresserons les principaux traits qui caractérisent la littérature des auteures de la « nouvelle génération », c'est-à-dire celles ayant commencé à publier dans les années 1990, pour ensuite voir en quoi les textes du corpus se distinguent de cette production littéraire. Enfin, nous ébaucherons une poétique de la maternalité tout en reconnaissant l'apport des prédécesseures et l'inscription de cette poétique dans son époque.

2.1 Les précurseures des années 1970-1980 : Annie Leclerc, Chantal Chawaf et Annie Ernaux

Dans la foulée de l'écriture féminine et des mouvements féministes des années 1970 et 1980, des textes nouveaux laissant parler le corps féminin, avec ses désirs et ses fantasmes, sont apparus. Mais, « [p]our que soit possible l'émergence de la "langue corps", il faut déjà accepter d'habiter son corps, de le reconnaître, de l'aimer » (Klein-Lataud, 1983 : 95). De quel corps parle-t-on ici? Si certaines critiques ont affirmé qu'il s'agissait d'une métaphore (voir entre autres Stanton, 1986), d'autres ne sont pas tout à fait du même avis. Christiane Makward explique que le corps dont il est question dans ces textes est vu comme un sujet, non comme l'objet favorisé par les institutions patriarcales :

Dans les écritures féminines [...], il y a non seulement retour au corps ou « bio-graphie », mais mise en place du corps comme sujet-agent de l'écriture. C'est du corps phénoménal¹ vécu qu'il s'agit, de l'espace

¹ L'auteure fait ici référence à la théorie phénoménologique de Maurice Merleau-Ponty.

pulsionnel, et non pas du corps-objet féminin qui a toujours tenu l'avant-scène des productions artistiques (et commerciales). (Makward, 1983 : 136)

Un monde sépare donc le corps image du corps réel, comme le montre le passage suivant : « De nos jours, l'aversion pour le corps féminin a pris une autre forme : il peut triompher dans sa nudité dans les médias, mais il faut continuer à taire son fonctionnement, sa différence. Les écrivaines nous invitent à le redécouvrir et à l'aimer. » (Klein-Lataud, 1983 : 95) Ce qui est valorisé dans les discours médiatiques de l'époque — mais cela reste vrai encore aujourd'hui —, c'est la jeunesse, la minceur, la fermeté et la semblance d'immortalité du corporel. La fécondité n'est pas à la mode parce qu'elle rappelle l'éventualité (et l'inévitabilité) de la déchéance et de la mort. L'écriture féminine s'est attardée à revaloriser la part dépréciée du corps féminin — c'est-à-dire son fonctionnement, sa capacité de reproduction, son potentiel de jouissance — en le mettant au cœur de l'écriture. Ce faisant, il est possible de « rétablir ce qui a été oublié et redonner à la femme le rôle qui lui revient en créant une langue qui prenne racine dans le corps mais s'unisse à l'esprit » (Saigal, 2000 : 58). Cela dit, ainsi que le souligne Klein-Lataud, « [i]l faut attendre Annie Leclerc et Chantal Chawaf pour que la femme dise avec amour le vécu de son corps » (Klein-Lataud, 1983 : 97). Comme la citation en début de chapitre le laisse présager, Annie Leclerc a longuement décrit son accouchement dans *Parole de femme*. Cette initiative est, aujourd'hui encore, plutôt audacieuse puisqu'il est rare de voir l'accouchement représenté dans les textes². Pourtant, selon ce qu'affirment Christine Détrez et Anne Simon, « [é]crire cet événement [l'accouchement] peut être un moyen de se le réapproprier contre l'ordre médical » (Détrez et Simon, 2006 : 107-108). En effet,

² Mis à part un ouvrage plus récent dirigé par Isabelle Lortholary intitulé *Naissances* (2005), peu de textes français représentent l'expérience de l'accouchement; les œuvres qui traitent de la gestation ou de la maternité omettent le plus souvent la mise au monde (Voir Rye, 2009 : 54-56). Au Québec, les représentations de l'accouchement ne sont pas aussi rares dans la littérature des femmes, comme en témoigne le mémoire de maîtrise de Valérie Banville intitulé « À corps et à cris. Les représentations de l'accouchement dans la littérature québécoise » (2002).

imaginons que la parturiente du sketch des Monty Python ait pris la parole pour raconter son expérience. Nous aurions certainement eu affaire à un tout autre discours que celui des deux spécialistes qui déclaraient la femme incompétente pour mettre son enfant au monde. Plutôt que d'être mis devant une femme passivée, nous aurions pu entendre le récit des sensations vécues et l'expression d'un savoir qui traduit la connaissance de son corps. Si la description du phénomène de l'accouchement peut être synonyme d'une prise de pouvoir, comment expliquer le « déni d'importance » identifié par Détrez et Simon (2006 : 121)? Nous reviendrons sur cette question. Arrêtons-nous maintenant sur l'œuvre de trois auteures qui s'inscrivent en porte-à-faux du « désinvestissement esthétique » (Détrez et Simon, 2006 : 121) de l'accouchement dans les textes en faisant la part belle au vécu du corps féminin dans leur œuvre.

2.1.1 *Le mal de mère* d'Annie Leclerc

Bien qu'Annie Leclerc ait traité du corps féminin et de la maternité dans son œuvre essayistique (qui comprend entre autres *Parole de femme* [1974], *Épousailles* [1976] et *Hommes et femmes* [1985]) tout autant que dans son œuvre fictionnelle, nous nous intéressons ici surtout aux fictions puisque nous voulons montrer en quoi la parution de certains textes a facilité la venue de ce que nous nommons les écritures de la maternalité. *Le mal de mère* (1986) est un recueil de quatre nouvelles qui racontent des histoires liées à la maternité. Tel que l'affirme Marie-Pierre Maybon dans son compte rendu de l'œuvre, il met en scène la démesure maternelle sous plusieurs formes :

Avoir le mal de mère c'est, au-delà du trop tentant jeu de mots auquel l'auteur a succombé, tout à coup sa/voir la maternité dans ses débordements, ses excès d'amour, ses trop-pleins de tendresse, ses

gavages de dévouement, ses offrandes d'entrailles dont le spectacle tout à coup devient intolérable et se mue en abjection. (Maybon, 1995 : 127)

La première nouvelle, intitulée « Sarah », relate, par une narration hétérodiégétique, « [n]on pas l'histoire de Sarah dont nul n'a jamais rien su, sinon peut-être le père, [...] mais l'histoire de ce qui, sous le nom de Sarah, arriva d'extraordinaire à [la famille de François, Luc et Clara] » (Leclerc, 1986 : 15). Sarah, la jeune mère juive de Luc, dont le père l'a aidée à fuir la guerre, ne donne au récit que son nom. Puisqu'il est surtout question dans cette fiction de la relation fraternelle qui unit les trois enfants, nous ne nous attarderons pas plus longtemps à cette première histoire, à part pour dire qu'ici, la mère n'a pas la parole dans la nouvelle qui porte son nom; nous ne sommes pas devant une subjectivité maternelle.

La deuxième histoire, « Deli-Delo », est le récit au « je » d'une femme qui « ramass[e] un enfant à l'entrée du cimetière Montparnasse » (Leclerc, 1986 : 67). Voyant le nourrisson seul dans son landau, elle le prend, le dépose sur la banquette arrière de sa voiture et le ramène chez elle. La narratrice s'attache immédiatement au bébé : « je le regarde, je lui souris, je lui dis mille bêtises. Je suis comblée, ravie, et même davantage. Je déborde d'amour » (Leclerc, 1986 : 68). Celle qui est déjà mère de trois enfants devenus adultes a un trop-plein d'amour. Elle se convainc aisément que le poupon est à elle, que « c'était tout naturel » (Leclerc, 1986 : 68). Elle le nourrit, le linge, le couvre de bisous, l'appelle « mon bébé ». Quand il se met à pleurer, tout bascule : « [l]es murs se déchirent, [elle a] la poitrine qui se défait en grands pans de poussière, la terre se fend, dégorge ses entrailles d'ordure, [...] » (Leclerc, 1986 : 81). La femme, désespérée, craint que les voisins entendent, que les autorités arrivent, que son geste soit découvert. Pour que le petit s'endorme, qu'il cesse de hurler, elle le couche sous les couvertures et s'étend de tout son long sur lui. Une fois le bébé endormi (mort, plutôt), elle le ramène au cimetière, le laisse à l'endroit précis où elle l'a « trouvé » et rentre chez elle. La narratrice est consciente que son geste n'est pas raisonnable, que les parents et les secours feront tout pour

retrouver l'enfant, mais en même temps, elle croit que ce bébé était pour elle. Leclerc explore ici la folie maternelle; elle met en scène un personnage qui montre comment trop d'amour peut devenir destructeur. Cette nouvelle soulève l'interrogation sur ce qu'est une mère. Les étreintes de la femme ont mené le bébé à sa tombe. Mais, est-ce qu'aimer veut dire posséder?

La troisième nouvelle, « La guerre civile », concerne Magda, une mère protectrice et inquiète qui craint toujours le pire pour son fils, Anguelos. Narrée à la troisième personne, la nouvelle s'ouvre sur un après-midi à la plage. Magda a détourné le regard pendant un moment et ne voit plus son fils : « Tandis qu'elle le cherche fébrilement des yeux elle ne peut s'empêcher d'inventer dans un élan atroce la mort de l'enfant, ici, maintenant. » (Leclerc, 1986 : 89) Pendant qu'elle pense au pire, qu'elle l'imagine noyé, et qu'elle se culpabilise de l'avoir laissé se baigner, une amie lui indique que son enfant est simplement en train de jouer avec son ami Yorgos, tout près d'elle. Cette nouvelle explore le débordement maternel sous un autre angle. La femme ressent très fortement le besoin de couvrir son enfant, de le garder en vie : « Comment mettre en garde l'enfant, le protéger? Mais de quoi? Elle ne sait pas même de quoi. » (Leclerc, 1986 : 111) Cette inquiétude constante est souvent sans fondement, mais Magda ne semble pas pouvoir y échapper. Mais, est-ce qu'aimer veut dire surprotéger?

Dans le dernier récit, « Ci-gît mémé Pastille », la narration est assurée par l'écrivaine. Elle entreprend de raconter l'histoire de la bonne mémé Pastille mais doit s'arrêter précipitamment parce qu'elle est prise d'un mal de cœur. C'est que, écrit l'auteure,

[m]émé Pastille vous aurait consolé des mères approximatives, douteuses dont j'ai cru bon de vous parler par ailleurs, ces sombres mères dont les miels sont peut-être des poisons, dont les enlacements se changent en croix, toutes ces mères dont le bon lait prend la couleur ou le goût de l'encre. Vous comprenez, mémé Pastille allait venir pour réparer, réinventer une petite lumière qui ne s'éteindrait pas (Leclerc, 1986 : 127).

Son malaise l'empêche de raconter que la bonne maman est morte de faim³ parce qu'elle a donné ses dernières provisions à sa petite-fille ainsi qu'à ses amis. Mémé Pastille, le « petit bout de grand-mère parfaite, [la] quintessence miniature de maman » s'est laissée mourir par amour pour les autres. Le dégoût de la narratrice culmine lorsqu'elle vomit... un fœtus mort-né, qu'elle enterre dans son jardin. Mais que pouvait-il y avoir de si dérangeant dans l'histoire de mémé Pastille pour lui donner un tel « mal de mère », demande la narratrice? Elle se répond que ce n'est pas l'histoire, mais

d'avoir dû l'écrire comme pour effacer les histoires précédentes [...]. C'est cette irrépressible pulsion à soigner, réparer, consoler, ce penchant viscéral à faire taire la dure vérité dès qu'elle cherche à se dire, à la couvrir d'amour, à l'étouffer de baisers. C'est dans cet acharnement obtus, insistant, interminable à se faire pardonner à n'importe quel prix que les mères sont répugnantes [...] (Leclerc, 1986 : 152-153).

Elle dénonce une certaine tendance souvent associée aux mères à tout enrober pour atténuer le négatif. Elle a inventé la bonne mémé Pastille, qui se sacrifie pour ses petits, afin de mieux « faire passer » les mères « douteuses » des nouvelles précédentes. Le résultat est peu probant puisque cela « ne passe pas »; cela la rend malade. Cette tournure narrative lui permet de montrer qu'elle refuse de reproduire ce que les féministes ont reproché au patriarcat, c'est-à-dire de glorifier la passivité et le sacrifice de soi, qualités qui ont tenu les mères dans un carcan de silence. Leclerc est consciente qu'il est pernicieux de mettre les mères sur un piédestal, qu'il est nocif de les ériger en saintes. Elle revendique plutôt le droit à l'insuffisance, à l'imperfection puisque, écrit-elle,

[p]arfois les mères sont fatiguées. Toujours consoler, recoller, raccomoder, rattraper la vie défaillante, elles en sont affreusement lasses. Et dans l'ombre de leur demeure, à l'abri de vos regards, elles

³ Évidemment, malgré le mal de cœur, l'auteure trouve une façon détournée de raconter la fin de mémé Pastille. C'est pour cette raison que nous savons qu'elle est morte de faim.

vomissent des bébés qui ne verront jamais le jour. À ceux-là au moins elles ne mentiront pas. Après elles se reposent, comme moi (Leclerc, 1986 : 161-162).

Le mal de mère explore les frontières de la maternité. Ce titre, qui fait référence également au mal de mer, comme la nausée qui prend l'auteure dans la dernière nouvelle, a plusieurs significations : « mal d'avoir une mère, mal d'être mère, mal d'avoir eu et de devoir être... (Leclerc, 1986 : 131) C'est une façon pour Leclerc de montrer qu'il n'y a pas qu'une manière d'être mère, que la maternité n'est pas toujours de tout repos. Si on peut lui avoir reproché de glorifier et d'embellir la maternité dans *Parole de femme* (1974), la critique ne tient pas ici. Les mères de ce recueil sont, chacune à sa façon, imparfaites et défaillantes. En même temps, elles ont beaucoup d'amour à donner et offrent le meilleur (et aussi parfois le pire) d'elles-mêmes à leurs enfants. L'aspect novateur de ce recueil de nouvelles est qu'il met en scène l'insuffisance, l'ambivalence et l'excès présentés du point de vue de la mère.

2.1.2 Chantal Chawaf et la recherche de la mère

Chantal Chawaf s'est aussi intéressée à la maternité dans ses écrits. D'ailleurs, c'est enceinte qu'elle est venue à l'écriture avec *Retable. La rêverie* (1974), textes dans lesquels l'auteure, qui se met à la recherche de sa mère morte lors d'un bombardement, tente de la faire revivre. Ayant été extirpée par césarienne du ventre de sa mère décédée, Chawaf n'a connu d'elle que la chaleur utérine et le souvenir de sa matrice :

Retable raconte la naissance de la narratrice comme elle la revit dans son corps et dans sa mémoire. [...] Chawaf [...] s'avère donc être à la fois l'enfant du texte mais aussi la mère par sa création littéraire. *La Rêverie*, l'autre volet de *Retable*, [met] en scène une protagoniste qui attend un enfant. Chawaf pose les jalons d'une langue-mère formée par l'union de la chair et de l'esprit. (Saïgal, 2000 : 63)

Retable est divisé en trois sections : « Naissance », « Portrait » et « Mausolée ». L'écriture est tissée de sensations, de flous, d'absence. La narratrice explore à la fois le lien avec sa mère et sa propre voix en tant que mère en devenir. Le passage suivant, dans lequel elle est sa mère qui lui donne naissance, contribue à engendrer une confusion mère-fille :

Ses pommettes de chair satinée, son front bombé, l'électricité blonde de sa chevelure, elle, au bas de mon ventre, comme des contractions. L'enfant s'est engagé. Je suis ma mère, en sueur, qui pousse, les dents serrées, s'arrête, inspire, recommence de pousser, m'expulse. Je crie. (Chawaf, 1974 : 36)

L'expérience de l'accouchement rapproche de la mère. Comme elle, à son tour, la fille donne la vie. Dans la citation, la mise au monde est double : la fille écrivaine redonne vie à la mère en en accouchant et, en même temps, elle recrée sa propre naissance, avec une mère bien vivante cette fois. Le cri de la vie évoqué à la fin du passage, est-ce celui de la mère soulagée du passage de l'enfant, ce qui voudrait dire qu'elle est toujours en vie, ou celui de l'enfant qui vient au monde? Cette double naissance représente une entrée dans la subjectivité de même qu'une tentative de donner une voix à la mère morte trop tôt.

Comme nous l'avons évoqué dans le chapitre précédent, Chawaf a voulu inventer une langue qui unit le corps et l'esprit. La réconciliation littéraire (entre la langue sociale, apprise, et la langue « bioaffective ») qu'elle appelle de ses vœux dans *Le corps et le verbe* est à l'œuvre dans ses textes de fiction. Dans *Rêverie*, la narratrice décrit longuement des scènes charnelles entre une femme enceinte, qui est à la fois elle-même et sa mère, et un homme, l'amant, qui semble parfois le fils :

[...] et tu te sauçais dans son ventre de bonne laitière, tu frappais à sa peau, aux portes du lait, tu la savais proche de l'instinct, attentive à ne pas nuire aux fonctions digestives, à protéger ton estomac, tes intestins et elle t'invitait à manger de bon cœur, à la copieuse mêlée d'aliments qu'étaient la caséine, la présure qu'elle élaborait en puisant dans son sang; elle était riche, énergétique et elle tourait la tête, la pâte; tu maniais doucement ses

tétines, elle te traitait bien, et le suc, au fond des crevasses de chair, coulait, substance de chaque gorgée, de chaque bouchée, de ce qu'il y a d'émouvant, de variable, de précieux, de banal, dans l'être humain [...] (Chawaf, 1974 : 145).

À ce moment du texte, la narratrice s'adresse à l'homme; serait-ce le père? On croirait aussi par moments que l'homme est l'enfant allaité. Le lien de proximité entre la mère qui nourrit son bébé et l'amante qui satisfait son amant est traité ici de façon similaire. Ainsi que l'affirme Saigal, « [l]a fusion de deux êtres s'avère être une forme de nourriture qui rappelle celle que la mère donne à l'enfant et l'amant remplit physiquement la femme d'un liquide qui évoque l'eau amniotique » (Saigal, 2000 : 87). L'acte de nourrir le bébé est assimilé à la relation sexuelle. Nous verrons plus loin que certaines des auteures à l'étude évoquent aussi un érotisme lié à la maternité, considéré comme tabou encore aujourd'hui. De nature plus abstraite et diffuse ici, le rapprochement n'en est pas moins porteur d'une symbolique qui rejette l'opposition millénaire entre érotisme et fécondité. Cependant, porté par une mère en devenir (l'auteure enceinte), le texte est tout de même narré par une fille à la recherche de la mère.

Il faudra attendre *Cercœur* (1975) pour avoir réellement affaire à une parole maternelle. Le texte met en scène une mère retirée dans une maison de campagne avec ses deux enfants : un garçon et une fille. Par peur de voir sa fille mourir d'une maladie non spécifiée, elle l'enferme dans une robe-cercueil : « J'ai attaché les clefs de la maison à ma ceinture, Et à l'intérieur de la maison, j'ai mis Guillemette en celé, à couvert dans une robe-cercueil, dans une robe-cercœur, robe à corps fermé, montée sur un châssis en fil de fer qui met en interdit tout mouvement. » (Chawaf, 1975 : 100) Le récit est flou : puisque la narratrice s'adresse à ses deux enfants au présent, il est difficile de savoir si la fillette est vivante (mais malade et faible) au moment de la narration ou bien si elle est décédée depuis un moment et que la mère a des réminiscences. Le roman commence par un court paragraphe : « De l'armoire, je sors des applications de tulle blanc sur du satin bleu pâle et je sors sa robe dont la soie

rose, élimée, brûlée par la lumière des jours passés m'est chère. » (Chawaf, 1975 : 7) Le champ lexical de l'usure laisse présager que la fillette est morte depuis longtemps, mais en même temps, il n'est pas dit explicitement que la robe dont il est question appartenait à la petite.

Il semblerait que la narratrice imagine son enfant encore vivante, peut-être sous l'effet d'une forte mélancolie ou d'une quelconque maladie mentale. En effet, juste avant d'évoquer Guillemette pour la première fois, elle affirme : « Je suis de nouveau alitée. [...] [C]'est de plus en plus comme si mon corps ramenait ses symptômes et ses fonctions à n'être plus qu'une partie d'un universel ensemble de désespoir. » (Chawaf, 1975 : 36) Plus loin dans le récit, elle déclare : « Les crises se rapprochent. Je recommence d'être attaquée sans que cette acide irrigation de tout mon cerveau, je sache comment la repousser, l'empêcher de me diminuer » (Chawaf, 1975 : 113). Sinon, peut-être que sous l'effet de cette même maladie, elle ressuscite sa mère sous les traits d'une fillette « palôte ». La « couronne blond vénitien » (Chawaf, 1975 : 49) qui décrit Guillemette rappelle les évocations de la mère dans *Retable* et *La rêverie*. Si le lecteur peut déceler une certaine confusion mère-fille dans ce texte aussi, il est pourtant clair que la narration est ici assurée par une voix maternelle.

L'ambiance du roman est à la fois sombre et gaie. Quand il est question de Guillemette, le ton est lugubre, voire macabre. La narration fait référence à quelques reprises au corps inerte de la fillette, comme si elle était déjà morte et qu'elle était dans son cercueil : « [...] le corps, reposant sur le lit de parade, exhalerait, corps dont on aurait artificiellement empêché l'affaissement des chairs, la décomposition, la putréfaction » (Chawaf, 1975 : 61); ou encore « sous une couronne de fleurs artificielles, elle repose, blanche de la blancheur de cette chair racornie d'où, si on la blessait, le sang ne coulerait pas... » (63) Pourtant, dans les pages suivant ces extraits, la fillette s'adresse à sa mère comme si elle était bien vivante. Par contre, quand il est question de nourriture, la langue de Chawaf est débordante, foisonnante; elle

« redonne [...] vie à des mots patois utilisés jadis dans les campagnes et qu'on a perdus » (Saigal, 2000 : 76). Voyons par exemple le passage suivant : « cherchons ensemble l'abondance, la Victuaille, la gouluffrie, le pain tout grêlé, le lard salé, les cochonnailles, [...] les pois rôtis, les bouillies de châtaignes, les beignets, tu souris » (Chawaf, 1975 : 11). Ces descriptions de nourriture de campagne, copieuse et grasse, rappellent les plats de nos ancêtres et donnent envie de s'attabler avec les personnages. Saigal ajoute que « Chawaf ramène ainsi le maternel au temps de la culture agraire, des provinces paysannes où le corps, donc ce qui vit, l'emporte avant tout » (2000 : 76). Cette métaphore de la nourriture⁴ n'est pas seulement présente dans l'écriture de Chawaf, elle est devenue presque un lieu commun dans la littérature des femmes de cette époque, si bien qu'Irma Garcia a forgé le terme de « nourriciture » pour la désigner (voir Garcia, 1981).

L'écriture de Chawaf a été associée, un peu malgré l'auteure, à l'écriture-femme de Cixous : « Avec *Retable*, [...] Chawaf a inauguré, aux côtés d'Hélène Cixous et de Luce Irigaray, ce que la critique de l'époque appelait l'écriture féminine, mais que l'auteure conçoit plutôt, dans son cas, comme une littérature élémentaire de la vie (humaine), comme une tentative d'humaniser le social. » (Schwerdtner, 2012 : 90) Dans ce même entretien avec Karin Schwerdtner, Chawaf revient sur ses écrits :

On voulait me faire représenter la jouissance, la spontanéité, un corps de femme, les plaisirs du corps, la vie giclante, le mucus spontané du sexe femelle, les pulsions, les extases. Ce que j'écrivais à l'époque n'avait rien, mais alors rien à voir : j'écrivais alors sur la mort, la guerre, la collaboration, l'horreur, l'enfermement, le désespoir, la peur, les crimes dont moi et ma famille avons été victimes, et je voulais aller au-delà de la violence, au-delà de la guerre, m'en libérer et à la fois faire durer ce que la guerre m'avait pris, ressusciter mes parents tués, trouver ma famille perdue, mon milieu volé, mon nom falsifié. (Schwerdtner, 2012 : 99-100)

⁴ Pour une analyse plus approfondie des thèmes exploités dans les textes de ces écrivaines, voir Klein-Lataud, 1983.

Malgré le désaccord de l'auteure, il est effectivement possible de trouver dans ses textes ce que les critiques y ont vu : le style de Chawaf est empreint de maternel, de charnel, de désir, de manque. De plus, son point de vue est passé de celui de fille qui tente de retrouver sa mère à celui d'une mère qui, néanmoins, cherche toujours ses origines. En plus de la réconciliation du langage social et du langage « bioaffectif », ce que Chawaf propose dans son œuvre, c'est l'établissement des « fondements d'une "éthique de l'amour [de la vie]" » (Schwertdner, 2006 : 45; Schwertdner cite Chawaf, 1983 : 122). Malgré la violence liée à ses origines (naissance lors d'un bombardement qui a tué sa mère) et l'omniprésence de la mort (mort de la mère dans *Retable. La rêverie*, mort présumée de la fille dans *Cercœur*), ce sont surtout la résilience, l'amour et la vie qui se dégagent des textes.

2.1.3 Annie Ernaux et la filiation maternelle

La romancière Annie Ernaux est surtout connue pour ses textes rendant hommage tant à ses parents (*La place* [1983], *Une femme* [1988]), qu'au milieu de petits commerçants duquel elle est issue et pour son écriture « blanche », sociologique, dépouillée et juste. Si elle a peu parlé de ses enfants dans son œuvre romanesque, elle a tout de même réfléchi et écrit sur la maternité ou sur le refus de maternité dans *Les armoires vides* (1974), *La femme gelée* (1981) et *L'événement* (2000).

Abordant de front la question des attentes sociales envers les mères, *La femme gelée* raconte comment une jeune femme instruite, devenue professeure et mère de deux enfants, mariée à un cadre et émancipée, « a senti l'élan, la curiosité, toute une force heureuse présente en elle se figer au fil des jours entre les courses, le dîner à préparer, le bain des enfants, son travail d'enseignante » (Ernaux, 1981 : quatrième de couverture). La narratrice n'était pourtant pas destinée à devenir une « femme gelée » : elle est issue d'une famille non traditionnelle, où c'est son père qui cuisinait,

qui veillait à ses soins et à aller la chercher à l'école pendant que sa mère tenait le commerce et faisait les comptes. Le roman commence ainsi :

Femmes fragiles et vaporeuses, fées aux mains douces, petits souffles de la maison qui font naître silencieusement l'ordre et la beauté, femmes sans voix, soumises, j'ai beau chercher, je n'en vois pas beaucoup dans le paysage de mon enfance. Ni même le modèle au-dessous, moins distingué, plus torchon, les frotteuses d'évier à se mirer dedans, les accomodatrices de restes, et celles qui sont à la sortie de l'école un quart d'heure avant la sonnerie, tous devoirs ménagers accomplis; les bien organisées jusqu'à la mort. Mes femmes à moi, elles avaient toutes le verbe haut, des corps mal surveillés, trop lourds ou trop plats, des doigts râpeux, des figures pas fardées du tout ou alors le paquet, du voyant, en grosses taches aux joues et aux lèvres. Leur science culinaire s'arrêtait au lapin en sauce et au gâteau de riz, assez collant même, elles ne soupçonnaient pas que la poussière doit s'enlever tous les jours, elles avaient travaillé ou travaillaient aux champs, à l'usine, dans des petits commerces ouverts du matin au soir. (Ernaux, 1981 : 9)

La narratrice (qui se révélera être une figure proche de l'auteure⁵) décrit les modèles féminins — et de surcroît, maternels — véhiculés par la société patriarcale de son époque (des fées du logis, en quelque sorte) avant de passer à ses modèles à elle : « Pas des femmes d'intérieur, rien que des femmes du dehors, habituées dès douze ans à travailler comme des hommes, et même pas dans le tissu, le propre, mais les cordages ou les bocaux de conserve. » (Ernaux, 1981 : 15) Ces femmes travaillantes, rieuses et bruyantes, elles les aime et, petite, voulait leur ressembler. Et tout en haut de la pyramide se trouve sa mère. C'est d'ailleurs elle qui a voulu que sa fille fasse des études et qui lui a donné le goût de la lecture.

⁵ Si, dans ses premiers livres, Ernaux choisit de se dissocier de la narration et de confier le récit à un personnage féminin (Denise Lescur dans *Les armoires vides*, Lisette dans *La femme gelée*) qui s'exprime au « je », elle décide à partir de *La place* (1984) d'assumer la narration, d'incarner le « je » narrateur. Cela dit, même dans les romans où il y a une autre narratrice, de nombreuses ressemblances sont perceptibles entre cette instance et l'auteure : elles sont issues du même milieu géographique et social, les parents tiennent une épicerie-bar, elles ont le même parcours d'études, etc., ce qui fait dire à Ernaux que ces livres seront lus « par les lecteurs comme un roman autobiographique » (Ernaux, 2003 : 27).

La narratrice raconte ensuite sa jeunesse, son adolescence et son entrée dans l'âge adulte : éveil sexuel, études et recherche du futur conjoint avec qui elle pourrait tout partager. Elle relève les premiers moments où la différence entre les sexes s'est installée : au moment de préparer les repas. Elle écrit : « L'un des deux se lève, arrête la flamme sous la cocotte, attend que la toupie folle ralentisse, ouvre la cocotte, passe le potage et revient à ses bouquins en se demandant où il en était resté. Moi. Elle avait démarré, la différence. » (Ernaux, 1981 : 130) Bien que « [d]ans la conversation, c'est toujours le discours de l'égalité » (Ernaux, 1981 : 133), dans les comportements, dans les attentes, ce n'est pas la même chose; le mari s'attend à ce qu'elle cuisine pour lui, comme il a vu sa mère le faire pour son père. La femme continue : « D'une image à l'autre, c'est l'histoire d'un apprentissage où j'ai été refaite. » (Ernaux, 1981 : 134) De la jeune intello émancipée, elle est passée à la ménagère souriante qui accepte à peu près son sort. Si la situation lui déplaisait par moments, elle ne voulait pas « être une emmerdeuse » (Ernaux, 1981 : 131). Elle a donc intériorisé son malaise et s'est modelée à l'attitude qu'on attendait d'elle, au détriment de son bien-être moral et psychique.

Il semblerait pourtant que la narratrice se soit donné comme objectif de défaire les idées reçues sur la grossesse et la maternité⁶. Elle affirme : « La grossesse glorieuse, plénitude de l'âme et du corps, je n'y crois pas, même les chiennes qui portent montrent les dents sans motif ou somnolent hargneusement. » (Ernaux, 1981 : 138) Son expérience n'a rien à voir avec les images de grossesse véhiculées par les idéologies traditionnelles, qui glorifient la maternité afin d'inciter les femmes à tendre vers l'idéal maternel, ou même par certaines féministes différentialistes qui visent une revalorisation du corps reproducteur. L'écriture est alors un moyen de diffuser d'autres discours plus ancrés dans le réel. La même propension à défaire les clichés est présente dans la description de l'accouchement du premier enfant :

⁶ Comme nous le verrons dans le chapitre V, c'est aussi ce que fera Marie Darrieussecq dans *Le bébé* (2002). D'ailleurs, l'auteure cite des passages de *La femme gelée*.

« Horreur, non, mais à d'autres le lyrisme, la poésie des entrailles déchirées. [...] Traversée des mêmes images pendant six heures, ni riche ni variée l'expérience de la souffrance. [...] Le pire, mon corps public [...]. L'eau, le sang, les selles, le sexe dilaté devant tous. » (Ernaux, 1981 : 140-141) Cette description de l'accouchement fait contraste avec celle d'Annie Leclerc dans *Parole de femme*⁷. Ici, pas de métaphores, mais plutôt la réalité de la douleur et de la vulnérabilité.

La maternité n'est pas que contraintes pour la narratrice, cependant. Elle sait s'émerveiller devant les apprentissages et les nouvelles prouesses du bébé :

Le plaisir aussi, la peau douce et tiède à modeler, la chanson d'avant les mots, et toutes les premières fois, celle du rire édenté, de la tête qui se soulève en tremblotant au-dessus du corps à plat ventre, de la main qui trouve le boulier. Moments parfaits. J'en ai connu d'autres, certains bouquins, des paysages, la chaleur des salles de classe quand je serai prof. Ils ne s'opposent pas. (Ernaux, 1981 : 142)

Un constat : il est possible de ressentir du bonheur à la fois en voyant son enfant se développer et en lisant un livre marquant⁸. Bien qu'elle vive des moments heureux avec ses deux fils, la narratrice n'en est pas moins engoncée dans un rôle qui ne lui sied pas; elle est dépossédée d'elle-même. En effet, le texte se termine sur un triste constat : la femme gelée, dématérialisée, n'a qu'un regard absent sur son environnement. Elle écrit : « Il me semblait que je n'avais plus de corps, juste un regard posé sur les façades des immeubles de la place, la grille de l'école Saint-François, le Savoy où l'on jouait, j'ai oublié le titre. » (Ernaux, 1981 : 182) Son état d'absence est tel qu'elle ne remarque pas le titre du film à l'affiche au cinéma devant lequel elle passe. En fait, elle voit ce qui l'entoure mais ne l'enregistre pas. La protagoniste est consciente de son aliénation, de son mal-être, mais n'est pas encore

⁷ Annie Leclerc a d'ailleurs été associée au mouvement du féminisme différentialiste, dit essentialiste par ses détracteurs. Pour lire la description que fait Leclerc de son accouchement, voir 1974, p. 87-98.

⁸ Cette idée de la non-opposition entre le bonheur que procure la vie avec son enfant et la stimulation intellectuelle est aussi développée dans *Le bébé*, comme nous le verrons dans le chapitre V.

en mesure de poser un geste pour se libérer. Comme la diariste de *Journal pour mémoire* de France Théoret, elle a accès à la subjectivité, mais non à l'agentivité.

L'événement, récit qui traite de l'avortement clandestin subi par la narratrice en 1964, est sorti en 2000, près de 36 ans après les faits racontés. Ce texte a un statut particulier. Il a paru dans la période de l'extrême contemporain, mais relate un événement antérieur à l'adoption de la loi Veil et des gains du mouvement féministe. Pourquoi l'auteure ne l'a-t-elle pas écrit ou publié avant? Elle déclare :

[c]'est justement parce que aucune interdiction ne pèse plus sur l'avortement que je peux, écartant le sens collectif et les formules nécessairement simplifiées, imposées par la lutte des années soixante-dix — « violence faite aux femmes », etc. —, affronter, dans sa réalité, cet événement *inouvable* (Ernaux, 2000 : 27; l'auteure souligne).

Il aurait été difficile de traiter du sujet de façon relativement neutre sans que les préjugés et les idées reçues n'aient d'influence sur le récit, que ce soit sur son écriture ou sur sa réception. Peut-être que sa parution n'est devenue possible que grâce à la prise de parole des auteures de la « nouvelle génération » qui ont exploré des questions difficiles comme l'inceste et l'avortement.

En même temps, l'auteure avait pu aborder le sujet une première fois dans le roman *Les armoires vides* (1974), texte inspiré de faits réels. Dans *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Ernaux affirme, à propos de ce premier roman : « L'avortement qui sert de cadre à ce retour en arrière, je l'ai aussi vécu. Dans le contenu, je ne transforme pas la réalité et je ne la transfigure pas non plus, d'ailleurs! Je plonge plutôt dedans, et avec une grande intrépidité. » (Ernaux, 2003 : 26) Les circonstances entourant l'avortement subi par la narratrice, Denise Lescur, sont donc les mêmes que celles racontées dans *L'événement* : « “Ça vous chauffera une minute, juste le temps d'enfoncer.” Une petite sonde rouge, toute recroquevillée, sortie de l'eau bouillante. [...] J'étais sur la table, je ne voyais entre mes jambes que ses cheveux gris et le serpent rouge brandi au bout d'une pince. Il a

disparu. » (Ernaux, 2011 : 105) La sonde rouge, la vieille dame aux cheveux gris et le café servi ensuite dans l'appartement qui donne sur l'impasse sont présents dans les deux récits. Le fait que *Les armoires vides* soit un roman et non un récit autobiographique⁹ (comme *L'événement*) a permis à l'auteure d'écrire sans les contraintes liées au fait que l'avortement était encore illégal.

L'avortement, s'il est généralement synonyme de rejet et de mort, a pourtant entraîné une (re)naissance pour l'auteure : « Il me semble que cette femme qui s'active entre mes jambes, qui introduit le spéculum, me fait naître. J'ai tué ma mère en moi à ce moment-là. » (Ernaux, 2000 : 85) Chez Ernaux, la mère est liée à la condition ouvrière, à la pauvreté. Comme elle établissait « un lien entre [s]a classe sociale d'origine et ce qui [lui] arrivait », le fait d'être enceinte « c'était, d'une certaine manière, l'échec social » (Ernaux, 2000 : 32). La suppression de la grossesse fait de la narratrice une femme émancipée. C'est donc non seulement de sa mère qu'elle se détache mais aussi de sa condition modeste. En même temps, l'avortement la rapproche de sa mère (à son insu) : « J'avais un sexe exhibé, écartelé, un ventre raclé, ouvert à l'extérieur. Un corps semblable à celui de ma mère. » (Ernaux, 2000 : 109) Comme sa mère avant elle, la narratrice a engendré et son corps en porte les marques. L'expérience de la mise au monde fait alors entrer l'auteure dans une généalogie de femmes-mères :

Il n'y avait pas de berceau dans ma chambre, mais j'avais mis bas moi aussi. Je ne me sentais pas différente des femmes de la salle voisine. Il me semblait même en savoir plus qu'elles en raison de cette absence. Dans les toilettes de la cité universitaire, j'avais accouché d'une vie et d'une mort en même temps. Je me sentais, pour la première fois, prise dans une chaîne de femmes par où passaient les générations. (Ernaux, 2000 : 114)

⁹ L'auteure préfère le terme de « récit auto-socio-biographique » à celui de « récit autobiographique », qu'elle trouve insuffisant. Voir Ernaux, 2003 : 21.

Cela pourrait sembler paradoxal puisque son geste représentait non pas une adhésion, mais plutôt un refus de maternité.

Par ailleurs, cette idée de la filiation est récurrente dans l'œuvre d'Ernaux. On la retrouve dans le passage suivant, tiré de son journal dont certaines entrées choisies sont reproduites au début d'*Écrire la vie* :

Sentiment d'être composée de multiples morceaux de femmes; il y a en moi de la Dalida, Yourcenar, Beauvoir, Colette, par ex. Même Sand. Sœur Sourire! Quelles sont celles dont je n'ai rien? Vraiment rien? Toutes celles qui n'ont rien été par elles-mêmes. Modèle maternel au-dessus de toutes. (Ernaux, 2011 : 74)

Ernaux énumère ici quelques modèles littéraires, artistiques. Elle reconnaît être formée de parcelles d'autres femmes. Mais la filiation n'est pas que symbolique, elle est aussi (et surtout) familiale. Si Ernaux a eu des modèles, elle est à son tour une inspiration pour d'autres femmes, d'autres écrivaines. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, Marie Darrieussecq a « bénéficié » du vécu d'Ernaux quand elle est devenue mère. L'expérience de la femme gelée qui travaillait pendant les siestes de son enfant a encouragé la narratrice du *Bébé* à faire de même.

Ainsi, les livres d'Ernaux sont une forme de témoignage. Elle affirme :

les choses me sont arrivées pour que j'en rende compte. Et le véritable but de ma vie est peut-être seulement celui-ci : que mon corps, mes sensations et mes pensées deviennent de l'écriture, c'est-à-dire quelque chose d'intelligible et de général, mon existence complète dissoute dans la tête et la vie des autres (Ernaux, 2000 : 125).

Ernaux poursuit un but quasi didactique en écrivant. Elle veut transmettre son expérience pour que d'autres puissent tirer profit de ses apprentissages.

Les trois écrivaines dont il était question dans les pages précédentes ont un style bien à elles. Sans diminuer leur singularité, il est tout de même possible de dégager

quelques points communs entre leurs écrits¹⁰. D'abord, les narratrices mettent en scène une perspective de mère. Si, chez Leclerc, le point de vue maternel est présent d'emblée, chez Chawaf et Ernaux, il y a une progression entre la perspective de la fille et celle de la mère, parfois dans le même texte. Dans *La femme gelée*, par exemple, la narration est assurée par la femme adulte, qui raconte comment elle est passée du statut de jeune fille à celui de mère. Ensuite, les fictions présentent le corps non comme un objet à regarder mais comme un agent reproducteur et nourricier. Il est vrai que cette exploration du corps fécond est moins présent dans *Le mal de mère*. Or, Leclerc s'y consacre de façon plus approfondie dans ses essais. Enfin, les trois auteures ont produit des textes « qui entretiennent des liens étroits avec leur vie personnelle, voire des textes purement autobiographiques » (Morello et Rodgers, 2002 : 27). Pour Annie Leclerc, paradoxalement, cela est surtout vrai dans son œuvre essayistique (voir *Parole de femme* et *Hommes et femmes*). Chez Chawaf, c'est à travers une forme souvent expérimentale que l'auteure cherche à recréer le rapport à la mère, disparue trop tôt. Annie Ernaux flirte quant à elle avec l'autobiographie, bien qu'elle ne cautionne pas ce terme et qu'elle fasse intervenir une instance narrative autre qu'elle-même.

2.2 La « nouvelle génération » d'écrivaines des années 1990

Nombreux sont les critiques qui font état d'une nouvelle génération d'auteurs français¹¹ : l'expression, qui a d'abord fait son entrée dans le domaine éditorial¹², puis

¹⁰ Ces traits caractéristiques seront également identifiables dans les textes du corpus d'analyse.

¹¹ Voir Morello et Rodgers, 2002; Rye et Worton, 2002; Sarrey-Strack, 2002; Jordan, 2004; Ledoux-Beaugrand, 2013.

dans l'univers médiatique, avant de séduire la critique universitaire¹³, fait référence aux écrivains qui ont commencé à publier depuis le début des années 1990¹⁴.

Les écrivains de cette époque étaient souvent associés « with cynicism, "déprimisme"¹⁵, a youthful vision and idiom and a preparedness to shock [...] » (Jordan, 2004 : 16). Si, comme le reconnaissent Nathalie Morello et Catherine Rodgers, « cette génération n'est pas vue comme particulièrement féminine¹⁶ » (Morello et Rodgers, 2002 : 8), nous nous concentrons seulement pour les besoins de notre sujet sur ses représentantes de sexe féminin. Tel que l'affirme Ledoux-Beaugrand, la définition du concept ne fait pas consensus :

Il est vrai que la notion de génération est frappée d'un flou conceptuel. Elle demeure une balise fluctuante selon qu'on l'envisage dans son sens strict d'un laps de temps qui sépare les degrés de la filiation ou qu'on la mesure à l'aune des transformations (symboliques, techniques, sociales, imaginaires, etc.) qui marquent le passage d'une génération. (Ledoux-Beaugrand, 2013 : 13-14)

Malgré le « flou conceptuel » qui entoure l'expression, elle nous permettra néanmoins d'esquisser un portrait éclairant des composantes dominantes de l'écriture des femmes à partir des années 1990 pour ensuite voir dans quelle mesure les textes du corpus s'inscrivent dans ces tendances et comment ils innovent.

¹² Les éditeurs J'ai lu et Pocket ont respectivement lancé, en 1997 et en 1999, les collections « Nouvelle génération » et « Nouvelle voix », qui témoignent de cette réalité changeante. Voir Morello et Rodgers, 2002 : 8; les auteures citent Grangerai, 1999 : 2.

¹³ Tel qu'en témoigne la note précédente, les ouvrages qui s'interrogent sur l'existence de cette nouvelle génération ont été publiés à partir de 2002, soit cinq ans après la création de la collection « Nouvelle génération » par l'éditeur J'ai lu et quelque trois ans après la parution de l'article de Grangerai.

¹⁴ Cette génération comprend des auteures telles que Christine Angot, Marie Darrieussecq, Marie Desplechin, Marie Ndiaye, Agnès Desarthe, Catherine Millet, Lorette Nobécourt, Virginie Despentes, Marie Nimier, Marie Redonnet.

¹⁵ L'auteure emprunte le terme « déprimisme » à Dominique Guiou (1998 : 3).

¹⁶ Selon leurs sources, Michel Houellebecq, par exemple, ferait partie de cette catégorie.

2.2.1 L'extrême contemporain : à l'ère des trois retours (Histoire, sujet et récit)

Les nouvelles écrivaines des années 1990 publient à l'époque de l'extrême contemporain. L'expression désigne « ce qui vient *après* la modernité littéraire des années 1980 et notamment ce qui vient après 1986, puisque c'est à ce moment-là qu'est apparu aussi le terme de l'extrême contemporain, par Michel Chaillou, à l'occasion initialement d'un Colloque, repris ensuite dans *Po&sie*¹⁷ » (Oktapoda, 2013 : 9; Oktapoda souligne). Cette période correspond à « l'ère du vide » définie par Gilles Lipovetsky : « plus aucune idéologie n'est capable d'enflammer les foules, la société postmoderne n'a plus d'idole ni de tabou, plus d'image glorieuse d'elle-même, plus de projet historique mobilisateur, c'est désormais le vide qui nous régit, un vide pourtant sans tragique ni apocalypse » (Lipovetsky, 2003 [1983] : 16). Le vide identifié par Lipovetsky coïncide avec une propension des romanciers à renouveler une certaine allégeance envers une vision moins éclatée du roman, antérieure aux avant-gardes.

Dans *French Fiction in the Mitterand Years: Memory, Narrative, Desire*, Colin Davis et Elizabeth Fallaize identifient trois tendances dominantes du roman contemporain qui contrastent avec la période d'exploration formelle prônée par les écrivains du Nouveau Roman : le retour de l'Histoire, le retour du sujet et le retour du récit (Davis et Fallaize, 2000 : 12-15). Le premier retour semble, selon les auteurs, engendré par les après-coups de la Deuxième Guerre mondiale et de Mai 68. Puisque la France a été au cœur de ces événements d'envergure, les intellectuels et les écrivains n'ont pu manquer de poser un regard critique sur leur époque, ce qui a réaffirmé les liens entre histoire et art. « By the 1980s, écrivent Davis et Fallaize, the principle that fiction is

¹⁷ Revue *Po&sie*, n° 41, Belin, 1987. Sur la notion de l'extrême contemporain, voir aussi : Viart, 1999; Blanckeman, Dambre et Mura-Brunel, 2004; Viart et Vercier, 2008 [2005]; et Havercroft, Michelucci et Riendeau (dir.), 2010.

bound up with history was firmly re-established. » (2000 : 13) Le deuxième retour est caractérisé par l'exploration d'un soi hyperconscient, fragmenté, non unifié. Les pratiques littéraires des avant-gardes et des structuralistes avaient mis à mal la subjectivité des personnages de fiction. Mais, après la mort de l'auteur proclamée par Roland Barthes en 1968, le structuralisme a rapidement fait place à la nouvelle autobiographie, pratiquée entre autres par des auteurs du Nouveau Roman (tels Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute) qui se sont tournés vers l'exploration du sujet. Les frontières entre faits réels et fiction se sont assouplies, laissant ainsi la place à la pratique de l'autofiction, selon le terme choisi par Serge Doubrovsky. Enfin, le troisième retour se caractérise par des explorations formelles qui conjuguent le plaisir de narrer au plaisir de la lecture. Les auteurs usent de diverses stratégies discursives pour se jouer de la narration ou pour dérouter le lecteur. Davis et Fallaize font référence aux œuvres de Daniel Pennac et de Jean Echenoz pour illustrer cette tendance, mais ils auraient pu aussi bien choisir Christine Angot ou Marie Darrieussecq comme représentantes de ce retour.

Les deux critiques ne sont pas les seuls à faire état de ces trois retours. Jan Baetens et Dominique Viart incluent quant à eux les récits de filiation dans le retour de l'Histoire (voir Baetens et Viart, 1999 : 6-7). Par ailleurs, dans un autre texte, Viart parle de retour au réel plutôt que de retour à l'Histoire (voir Viart, 2004 : 13), choix sémantique qu'appuie Michel Crépu dans un article de mars 2001 puisqu'il désigne cette « source » la « soif du réel » :

La première : le moi. Ce qui reste quand le surmoi (politique, religieux, moral) a disparu. Un moi hystérique, tout en nerfs et en tripes, misérabiliste et mégalomane, obsédé de transparence, extraordinairement puritain et pornographique en même temps. À quoi sert le moi? À avoir des états d'âme? Non : à dire la vérité. Pas la vérité d'une idéologie quelconque, mais la vérité du corps sexué, la vérité « sociale » aussi bien. [...] Deuxième source : la soif de réel. On est épuisé d'avoir tout soupçonné. Ce que l'on veut maintenant, c'est *toucher*. N'importe quoi, mais toucher. « Ceci n'est pas une pipe », disait Magritte. Eh bien, si,

justement, ceci est bien une pipe. Retour du naturalisme? En un sens. D'où une fascination pour le fait divers. [La troisième source] : l'art du récit. *Raconter une histoire*. (Morello et Rodgers, 2002 : 20; les auteures citent Crépu, 2001 : 66; Crépu souligne)

Comme nous l'avons mentionné, l'époque de l'extrême contemporain a été marquée par un développement des « écritures de soi » (Viart et Vercier, 2008 [2005] : 29). Toutefois, ainsi que le font remarquer Morello et Rodgers : « Si l'ampleur de l'intérêt autobiographique a été récemment saluée comme un phénomène moderne, il est tout de même nécessaire de rappeler que la tendance autobiographique a toujours été associée à l'écriture des femmes. » (Morello et Rodgers, 2002 : 27) Ces « variations autobiographiques »

constituent le lieu propice de la réécriture, de la relecture, voire de l'invention de soi, autant d'opérations alimentées par le recours à la fiction, aux fantasmes, à l'imaginaire ou à l'autre comme pôle d'identification dans la reconstitution de soi. Ces textes s'avèrent aussi être les sites d'expérimentations formelles et énonciatives diverses, car l'accent porte souvent moins sur les seuls événements de la vie du personnage du passé — le sujet de l'énoncé — dont le narrateur fait état que sur le sujet qui narre le récit, qui se découvre et qui s'invente lors de l'acte d'écrire (Havercroft, Michelucci et Riendeau, 2010 : 15-16).

Ces diverses explorations de la subjectivité témoignent d'un questionnement émanant de la crise du sujet engendrée par les nombreux événements marquants du XX^e siècle. Plutôt que de favoriser un sujet unifié et cohérent, « [i]l est plutôt question d'explorer les diverses facettes de la subjectivité [...], ce qui donne lieu à un questionnement sur la condition humaine actuelle et à différentes formes d'engagement scriptural conçues en fonction des enjeux particuliers de cette condition » (Havercroft, Michelucci et Riendeau, 2010 : 16). Cette réflexion invalide les accusations de narcissisme et de

nombrilisme qu'ont souvent essuyées les écritures de soi au fil des dernières décennies¹⁸.

2.2.2 Caractéristiques des textes de la nouvelle génération d'écrivaines

Après avoir esquissé rapidement (et de façon schématique) le portrait de la littérature de l'extrême contemporain, nous nous concentrerons désormais sur les traits distinctifs de la littérature des femmes à partir des années 1990. Nous en avons identifié quatre, soit la confusion des genres littéraires, les représentations problématiques du couple, les représentations plus explicites du corps féminin et la présence accrue de l'aveu et de la confession.

2.2.2.1 Confusion des genres littéraires

Les auteures de la nouvelle génération s'autorisent la modification des conventions et le mélange des genres littéraires. L'œuvre de plusieurs d'entre elles combine habilement la fiction et l'autobiographie, si bien qu'il est difficile de leur accoler une étiquette générique. Conséquemment, leurs livres ne portent souvent aucune mention sur la couverture. Mais, tel que le soulignent Rye et Worton,

[a]lready in the 1970s and 1980s, writers like Cixous and Ernaux (and their publishers) eschewed generic classification on the covers and title pages of their books, the very ambiguity of genre being part of the point. In the 1990s, Christine Angot was one of the writers at the forefront of this trend, in which new relations between autobiography and fiction were actually in the process of being forged (Rye et Worton, 2002 : 10).

La tendance n'est certes pas nouvelle, mais elle s'est démocratisée dans la période de l'extrême contemporain. Elle témoigne de l'idée selon laquelle toute autobiographie

¹⁸ Pour approfondir la question du rapprochement trop souvent fait entre récits de soi et narcissisme, voir Vilain, 2005.

comporterait une part de fiction et, qu'à l'inverse, toute fiction serait contaminée par le vécu ou les préoccupations de l'auteure. En ce sens, « what is most striking about contemporary women's writing is precisely the slippage between [the autobiographical and the fictional], between these two types of writing subject » (Rye et Worton, 2002 : 9). Les choix des auteurs et des éditeurs incitent ainsi à voir le genre littéraire comme un continuum et non comme une étiquette claire : autobiographie ou fiction (voir Rye et Worton, 2002 : 10).

Ce « déplacement des frontières du roman et des limites du romanesque » (Havercroft, Michelucci et Riendeau, 2010 : 20) s'accompagne d'une méfiance envers l'autorité narrative. Une narration au « je » (qui favorise une adéquation entre personnage, narratrice et auteure) est souvent privilégiée à une instance narrative omnisciente. Ce trait, bien qu'il soit observable dans les textes des auteures, ne peut être associé aux seules œuvres des femmes puisqu'il est aussi « un trait de la fin du XX^e siècle » plus généralement (Morello et Rodgers, 2002 : 31).

2.2.2.2 L'amour en déroute

Si la littérature des femmes a longtemps été associée à la romance et aux histoires d'amour, les textes contemporains qui abordent le sujet des relations amoureuses le font d'une manière nouvelle. Jusqu'au début du XX^e siècle environ, le destin traditionnel des héroïnes s'accomplissait dans le mariage et la maternité. Cependant, chez les protagonistes contemporaines, « la recherche du bonheur à travers l'amour se fait rare[;] elle ne semble pas être [leur] première préoccupation » (Morello et Rodgers, 2002 : 34). Les textes qui représentent les relations de couple « en donnent une vue plutôt sombre » (Morello et Rodgers, 2002 : 34).

Yves Baudelle note que « l'une des évolutions les plus saisissantes de l'autofiction est la place centrale qu'elle accorde désormais à la sexualité, à la physiologie de l'intimité » (Baudelle, 2012 : 146). Les fictions mettent souvent en scène des couples qui se déchirent, des échecs amoureux : pensons à la relation trouble qui unit

Laurence R., *alias* Camille L., à Luc M., paparazzi, dans *Romance nerveuse* (2010), ou à *Un heureux événement* d'Eliette Abécassis, dans lequel un couple amoureux finit par se déchirer et se séparer quand ils deviennent parents. Ce ne sont ici que quelques exemples d'une liste qui pourrait aisément s'allonger. Ainsi que le déclarent Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau dans l'introduction de leur ouvrage : « Certains romans français de l'extrême contemporain sont de puissants réflecteurs des problèmes personnels et sociaux d'aujourd'hui, en particulier ceux des rapports de couple dans ce qu'on a pu nommer le "nouveau désordre amoureux"¹⁹ » (Havercroft, Michelucci et Riendeau, 2010 : 15).

2.2.2.3 Représentations du corps féminin

Le thème de l'écriture du corps n'est pas nouveau. L'analyse de certains textes des prédécesseuses nous a montré que la venue à l'écriture de nombreuses femmes est passée par une réflexion sur le corps féminin et ses capacités reproductrices. Avec Christine Détrez et Anne Simon, nous constatons

[qu'i]l semblerait que les appels des féministes des années soixante-dix, autour, notamment, d'Hélène Cixous, à l'émancipation par l'écriture du corps aient été entendus par les auteures des années quatre-vingt-dix, ces « nouvelles barbares » (*Le Nouvel Observateur*, 26 août 1999), ces « scandaleuses » (comme le titrait une série d'entretiens sur France Inter à l'été 2001) (Détrez et Simon, 2006 : 26).

Ce qui est novateur chez les écrivaines de la nouvelle génération, c'est la façon d'aborder le thème du corps :

[b]eaucoup de nouvelles écrivaines refusent les limites qui les cantonnaient dans le « bon goût », et elles font éclater les derniers tabous en ce qui concerne la représentation des corps et de la sexualité des femmes. Elles montrent qu'elles peuvent tout écrire, même l'insoutenable (Morello et Rodgers, 33-34).

¹⁹ Cette expression est le titre d'un essai de Pascal Bruckner et d'Alain Finkielkraut paru en 1977.

La sexualité est étalée au grand jour sans nécessairement que les auteures visent un but érotique. Les descriptions explicites ont comme objectif non pas de procurer du plaisir au lecteur, mais plutôt de le déstabiliser et de « le forcer à réfléchir » (Morello et Rodgers, 2002 : 33).

Or, peuvent-elles vraiment tout écrire? Ce n'est pas vers ce constat que pointent certaines analyses féministes d'œuvres apparemment sans tabous. L'exemple de *La vie sexuelle de Catherine M.* (2001) de Catherine Millet est probant. Le récit, narré par un « "je" féminin qui partage sans aucune inhibition ses expériences les plus intimes » (Vallée-Dumas, 2012 : 67), semble à première vue l'œuvre d'une protagoniste libérée sexuellement. Pourtant, « si le récit propose d'abord une vision nouvelle de la sexualité féminine, il retombe rapidement dans les stéréotypes les plus éculés en la matière » (Vallée-Dumas, 2012 : 69). Comme le montre l'analyse de Catherine Vallée-Dumas, la narratrice qui se dit émancipée et affranchie « des conventions en matière de sexe » est au fond soumise au désir des hommes, chez qui elle cherche l'approbation, quitte à faire passer son plaisir en deuxième.

Dans une perspective plus générale, Détrez et Simon « s'étonne[nt] de constater une certaine pauvreté du discours féminin sur la jouissance des femmes, même venant d'auteures fortement marquées par le motif de la sexualité » (Détrez et Simon, 2006 : 33). Elles décrivent la situation ainsi :

Françoise Collin rappelle qu'« il n'y a pas de corps sans mots » et que la libération de la jouissance féminine passe par son ancrage, et son passage dans le symbolique » : elle insiste alors sur la nécessité du « joui-dire », ce lien indéfectible entre prise de plaisir et prise de parole. Loin de vouloir contrer une telle affirmation, qui rejoint nos analyses sur le fait que la langue ne se contente pas d'exprimer le réel, mais contribue aussi à le créer, il nous semble cependant que l'on est passé du « joui-dire » à ce que l'on pourrait nommer l'impératif du « sexploit ». (Détrez et Simon, 2006 : 42; les auteures citent Françoise Collin *et al.*, 1992 : 142)

La prise de parole, qui se voulait à l'origine une manière d'inscrire le désir des femmes dans le symbolique, obéirait plutôt désormais à une sorte de surenchère de la performance et de l'audace sexuelles.

À cette « pauvreté du discours féminin sur la jouissance des femmes » s'ajoute un refoulement de la maternité. Julia Kristeva résume bien le paradoxe dans un texte intitulé « Au bord de la mère » :

Mais aujourd'hui, il n'y a plus de madones, et l'érotique féminine se fait mystérieuse ou devient « hard », en réservant ou en refoulant la maternité. Étrange, non? [...] Cependant et en contrepois, une étrange pudeur, une aphasie même, recouvre les liens qui nous attachent à nos enfants, et eux à nous. Mais cela frappe tout particulièrement les liens maternels. Comme si le désir — ou le devoir — d'émancipation féminine avaient recouvert d'un silence opaque l'inquiétude permanente, la colère noire, mais aussi la tendresse, le ravissement sans borne, cet amour en somme qui cependant peut éclipser les joies érotiques et toutes les satisfactions sociales. (Kristeva, 2007 : 41)

Kristeva ne souhaite pas que cette pudeur se modifie. Elle ne croit pas qu'il faille aller plus loin dans la révélation à outrance; elle propose seulement de « cultiver discrètement cette part exquise de la vie d'une femme qu'est l'amour maternel », puisque, comme elle l'ajoute : « Personne d'autre ne le fera à notre place. » (Kristeva, 2007 : 41-42) Comment arriver à cultiver discrètement l'amour maternel? Cela, par contre, son article ne le dit pas.

D'un côté, il y a refoulement de la maternité, et de l'autre, des représentations de « mauvaises mères ». Dans son ouvrage *Contemporary French Women's Writing. Women's Visions, Women's Voices, Women's Lives*, Shirley Jordan note que, dans les romans analysés,

[m]otherhood [...] is presented as daunting, and mothers as almost universally bad. The condemnation to which mother figures have often been subjected, in women's writing and feminist theory as well as in life,

is perpetuated by these young writers with remarkable consistency (Jordan, 2004 : 49).

Aussi bien dire que la maternité ne fait pas bonne figure dans les écrits des femmes de la nouvelle génération.

Enfin, parmi le petit nombre de romans qui traitent de la grossesse ou de la maternité, peu représentent l'événement de la mise au monde (voir Rye, 2009 : 54-56). Plutôt, les auteures choisissent de faire une ellipse. Prenons l'exemple de *La virevolte* (1994) de Nancy Huston. Le roman s'ouvre sur la naissance d'Angela, l'aînée de la protagoniste. La première phrase est la suivante : « Ce corps est sorti d'elle. » Rien sur les contractions et la dilatation du col de l'utérus, silence aussi sur la douleur et les poussées. Cette omission se répète au deuxième accouchement de Lin et ensuite à celui que vit Angela plusieurs années plus tard. L'instance narratrice ne censure pas les conséquences de l'accouchement — chairs internes à vif, corps vidé, nécessité de se réapproprier son corps — mais évite complètement de représenter la naissance. Ce silence généralisé serait-il attribuable au fait que l'intensité de l'événement rende sa narration difficile ou que l'accouchement relève de l'indicible?

En résumé, il semble donc y avoir dans l'écriture contemporaine des femmes une valorisation du corps performant (sexuellement) et du corps stérile (qui élide la question de la fécondité), au détriment du corps reproducteur. Le fait de dissocier érotisme et fertilité dans les textes ne donne que des récits pensés dans une logique de satisfaction du plaisir masculin et perpétue l'opposition entre la maman et la putain. Une des spécificités des écrits de mères est bien de pouvoir aborder l'expérience de la grossesse et de la naissance de l'intérieur, ce qui permet de multiplier les points de vue et de montrer, comme le veut la boutade de Nancy Huston, que « [l]es putains accouchent et les mères baisent, voilà ce qui se passe pour de vrai » (2004 [1982], 20).

2.2.2.4 Intensification de la pratique de la confession

Dans un article intitulé « Splendeurs et misères de la confession au féminin au XXI^e siècle », Barbara Havercroft constate qu'« [u]ne des tendances notables de l'écriture des femmes en France lors de ce nouveau siècle s'avère la publication de textes autobiographiques et autofictifs qui s'approprient, subvertissent et renouvellent certains traits de la confession » (Havercroft, 2012 : 159). L'auteure se concentre sur la présence de cette tendance au XXI^e siècle puisque c'est sur cette période que porte l'ouvrage dans lequel s'inscrit l'article. Cela dit, elle reconnaît que la confession était employée par les femmes avant cette époque. Se basant sur les recherches de Rita Felski (1989), elle affirme que la pratique, fréquemment utilisée depuis les années 1970, « vise la révélation de détails intimes, personnels et parfois traumatiques de la vie de l'auteure » (Havercroft, 2012 : 160). Le travail de Felski se concentre sur la confession féministe, « dotée de deux caractéristiques principales : un accent sur la relation entre l'écrivaine et la lectrice, avec un souci d'identité communautaire et, sur le plan stylistique, un emploi plus répandu du langage dénotatif ou référentiel que du langage littéraire ou de l'expérience formelle » (Havercroft, 2012 : 161). Sans minimiser l'apport des recherches de Felski, Havercroft affirme pourtant que « [I]es textes confessionnels contemporains des femmes sont plus complexes que la formulation de Felski, articulée sur le mode exclusif (soit x, soit y), ne laisse croire » (Havercroft, 2012 : 161).

D'autres critiques ont également relevé la grande présence de la confession, ou de l'aveu, dans la littérature des femmes de l'extrême contemporain. Tel que l'écrivent les auteurs de *l'Histoire de la littérature française du XX^e siècle*,

[I]a littérature de l'aveu deviendra ensuite de plus en plus proclamation de la différence sans culpabilité, revendication de reconnaissance. L'autobiographie en particulier est le lieu de l'émergence de l'intime, de ce dont on ne parle pas, de l'infraction aux tabous de langage, aux lisières parfois selon certains critiques de la pornographie (Touret *et al.*, 2008 : 359).

De même, la littérature de l'aveu est de deux types : soit axée sur des « expériences hautement intimes, souvent d'ordre sexuel » ou sur « des expériences dysphoriques et traumatiques » (Havercroft, 2012 : 159). Cette pratique « cré[e] ainsi des discours confessionnels novateurs où la mise à nu du sujet n'est plus un acte entouré de honte ou une recherche de pardon et de rédemption » (Havercroft, 2012 : 159).

Toutes les auteures de l'extrême contemporain ne s'inscrivent évidemment pas dans cette génération de nouvelles écritures. Nous sommes conscients que la catégorisation des tendances schématise et restreint la diversité des styles littéraires. Paradoxalement, l'un des traits les plus probants de notre époque, selon Morello et Rodgers, serait la diversité (2002 : 43). Le cas d'Annie Ernaux est probant : elle fait partie des précurseuses que nous avons identifiées dans la section précédente. Pourtant, elle écrit encore aujourd'hui, et son écriture, en constante évolution, ne pourrait être réduite à la période des années 1970 et 1980 à laquelle elle a commencé d'écrire. De plus, certaines des caractéristiques identifiées sont aussi présentes dans les textes des hommes, ce qui fait dire à Morello et Rodgers que « [s]i le terme génération indique plus qu'une simple tranche d'âge, parler d'une génération de nouvelles écrivaines, dans ces conditions, nous semble un peu hâtif. » (Morello et Rodgers, 2002 : 43) Enfin, il ne s'agit pas ici de créer des catégories immuables, seulement de faire ressortir quelques éléments qui permettront de mieux envisager ce qui distingue les textes du corpus des écrits de leur époque et des précédentes.

2.3 Vers une poétique de la « maternité »?

Comme nous l'avons montré en traçant un rapide portrait du travail de certaines auteures des années 1970-1980 (Leclerc, Chawaf, Ernaux), l'« écriture féminine », caractérisée entre autres par une écriture du corps, était nécessaire. Elle constituait une sorte de première étape vers la venue plus massive des femmes dans l'institution

littéraire. Maintenant que des femmes, et plus particulièrement des mères, prennent la plume pour raconter leur expérience dans une voix singulière, comment repenser la maternité? Dans *La jeune née*, Hélène Cixous propose ce qui suit : « Il y aura, pour la femme et l'homme, à périmer l'ancien rapport, et toutes ses conséquences; à penser le lancement d'un sujet neuf, en vie, avec dé-familiarisation. Dé-mater-paternalisons plutôt que, pour parer à la récupération de la procréation, priver la femme d'une passionnante époque du corps. Défétichisons. » (Cixous et Clément, 1975 : 165-166) L'auteure appelle les femmes (et les hommes) à désacraliser la maternité. « Dé-mater-paternaliser » permettrait alors d'éviter l'appropriation du phénomène par le patriarcat et favoriserait la redéfinition du rapport à la procréation par les mères.

Au fil des prochains chapitres, nous aimerions réfléchir aux questions suivantes : Que caractérisent des écritures de la maternalité? Présentent-elles une spécificité? Comment parler de la maternité sans tomber d'un côté dans la glorification du corps et l'essentialisme ou, de l'autre, dans la simple critique d'un asservissement à l'espèce? Est-ce au moins possible? Ainsi, peut-on lire encore en 1980,

le gouffre se creuse entre un discours féministe qui nie ou rejette la maternité-aliénation et les éloges d'une "maternitude" liée à l'Etre-Femme. Un blanc, et un refus d'analyse... Qu'est-ce qui fait donc que le mouvement des femmes a été jusqu'ici incapable de poursuivre une réflexion sur le désir d'enfant, sur la maternité, sur la relation à l'enfant? Qu'est-ce qui fait que seule la réflexion sur le refus d'enfanter est riche, intéressante, mais aussi normative et totalitaire? (Laborie, 1986 : 24; Laborie cite Brisac et Lapierre, 1980)

Le questionnement de Laborie, auquel la réflexion de Hirsch (sur les raisons pour lesquelles les féministes se sont tenues loin de la maternité dans leurs écrits²⁰) répond partiellement, témoigne d'une volonté de changement.

²⁰ Voir p. 86.

Karen Gould, dans un article sur la figure de la mère chez les auteures québécoises des années 1980 et 1990, identifie trois facteurs qui démontrent une volonté de remise en question des perspectives traditionnelles sur les mères et la maternité :

[the reassessment of] the nature of maternal power, [the analysis of] the constraints placed on women and men in the cultural reproduction of mothering, and [the address] in their writing [of] the daily realities of women's experiences as mothers through maternal eyes (Gould, 1992 : 113-114).

Dans une telle perspective, la figure de la mère devient un sujet d'exploration plutôt qu'un objet de ressentiment et de répression ou la victime de silence narratif (voir Gould, 1992 : 114). Nous postulons que ces facteurs sont des caractéristiques qui pourraient éventuellement définir les écrits de la maternalité.

Par ailleurs, une autre tendance qui pourrait relever d'une poétique de la maternalité serait un questionnement sur l'érotisme de la maternité ou l'inscription de la sexualité maternelle puisque, « [s]i la gestation comme son interruption sont devenues des motifs littéraires majeurs de l'écriture contemporaine, la sexualité maternelle reste encore un tabou qu'on peut relier au dilemme classique [la dichotomie maman/putain] » (Détrez et Simon, 2006 : 153). Certaines des auteures de notre corpus — Christine Angot, Marie Darrieussecq et Nancy Huston plus particulièrement — abordent d'ailleurs ce tabou.

Sur ce point en particulier, les textes de notre corpus se distinguent de la littérature des écrivaines de la nouvelle génération. Ces dernières exposaient le corps dans une logique performative liée à la sexualité, logique qui évitait la question de la fécondité, tandis que les écrivaines de la maternalité voient le corps comme un lieu qui unit la création et la procréation. Ces écrivaines offrent donc à leur tour un nouveau rapport au corporel.

En définitive, voici ce que proposent les mères dont nous traiterons dans les chapitres d'analyse :

Écrire, donc, sur l'expérience de la maternité : ce que personne n'a jamais écrit, parce que les écrivains sont en général des hommes, et parce que les femmes oublient, ou n'ont pas d'enfant; et, même si elles ont un enfant, elles le taisent comme une sagesse secrète, trop intime pour être révélée, alors elles ne disent pas ce qu'est donner la vie. Écrire, une fois de plus, pour dire l'indicible. Aujourd'hui, l'enfant est peut-être l'un des derniers tabous de notre société. (Abécassis, 2005b : 120)

En prenant la parole, les auteures mettent les mères à leur juste place, pour qu'elles ne soient plus seulement vues comme des castratrices, omnipotentes, archaïques, ou au contraire, entièrement dévouées et faisant preuve d'un don de soi total. Elles veulent rendre les archétypes caducs et inscrire des subjectivités singulières afin de montrer que les mères sont avant tout des femmes et que chacune d'entre elles vit la maternité à sa façon. Tournons-nous désormais vers nos deux premiers textes, *Philippe* de Camille Laurens et *À ce soir* de Laure Adler, qui présentent des mères en deuil de leur fils. Le recours à l'écriture et le choix du récit personnel permettent à la fois de rendre hommage à l'enfant et de prolonger le lien maternel.

CHAPITRE III

DEUIL, ÉCRITURE ET MATERNITÉ DANS *PHILIPPE* DE CAMILLE LAURENS ET *À CE SOIR* DE LAURE ADLER

Toujours, j'aurai cherché un subtil équilibre entre le temps qui passe et celui qui ne passe pas. (Pontalis, 1998 : 16)

« Tous les enfants, sauf un, grandissent¹. » Cette phrase tirée des aventures de Peter Pan aurait très bien pu figurer dans les deux textes qui font l'objet du présent chapitre. Ce « sauf un », qui trône au cœur de la citation, évoque l'arrêt du temps et l'absence. D'un groupe d'enfants, un seul, celui dont il est question, mais dont on ne parle pas, est exclu du cours normal de la vie. Si tous les autres grandissent, lui seul reste dans l'immobilité, dans un éternel présent sans avenir². Tandis que Peter Pan voyage au pays imaginaire, les fils des textes à l'étude (respectivement, Philippe et Rémi) vivent dans les souvenirs de leurs parents et grâce au récit qui leur est consacré.

Les récits *Philippe* de Camille Laurens et *À ce soir* de Laure Adler traitent de la mort d'un nourrisson et du deuil impossible de la mère. Il peut paraître paradoxal d'analyser ici des œuvres qui abordent la maternité par la négative, par ce qui n'est

¹ Philippe Forest cite cette phrase de James Barrie dans son roman *L'enfant éternel* (1997 : 11). Dans le roman, le narrateur fait des parallèles entre l'histoire du personnage de Peter Pan et la maladie de sa fille, Pauline. Par ailleurs, le titre de l'essai *Tous les enfants sauf un* de Forest, écrit dix ans après la mort de la fillette, est un clin d'œil à cette citation.

² Le titre du roman *L'enfant éternel* de Philippe Forest fait référence à cette idée que l'enfant mort se fixe dans un présent perpétuel.

plus. Toutefois, le pouvoir de donner la vie est indissociable du risque d'engendrer la mort. Par ailleurs, Gill Rye s'est intéressée à l'identité des parents endeuillés dans quatre récits (dont les deux faisant l'objet de ce chapitre) traitant de la mort d'un enfant à partir de la perspective d'un parent. Elle a exploré la question suivante : « When the child who names them “Maman” and “Papa” is gone, to what extent do parents continue to be parents? » (Rye, 2007 : 268) Reconnaissant la singularité de chaque expérience, Rye conclut que les textes analysés tentent d'inscrire dans les sphères publique, culturelle et sociale non seulement la perte et le deuil, mais aussi la vie : « the life of and love for the child and, above all, the parents' continuing self-identity as parents » (Rye, 2007 : 280-281). La perte d'un enfant vient rompre le lien filial, certes, mais met-elle fin à la maternité? Qu'est-ce qu'une mère sans enfant? Qu'est-ce qu'un écrit maternel quand l'enfant n'est plus là? Ces questions apparaissent en filigrane dans les textes et seront maintes fois réactivées au fil de l'analyse.

De tels textes³ de nature personnelle, intime, écrits par un des parents et qui abordent le deuil d'un enfant de front sans verser dans le *pathos*, se sont multipliés au cours des trois dernières décennies (voir Rye, 2007 : 268)⁴. Si le sexe de l'enfant, la cause

³ Gill Rye a privilégié des écrits qui adoptent la perspective maternelle ou paternelle : « In France, a number of literary texts have been published over the last decade dealing with the death of a child from the perspective of a bereaved parent, contributing to the genre referred to by Jacques Drillon as the *récit de mort*. » Outre les livres qui font l'objet de ce chapitre, elle étudie *L'enfant éternel* (1997) de Philippe Forest et *Paloma* (2001) d'Aline Schulman et mentionne *Face à face* (2003) de Jacques Drillon, *Comme si je n'avais pas traversé l'été* (2001) de Janine Massard et *Le jour où je n'étais pas là* (2000) d'Hélène Cixous. Nous ajoutons à cette liste *Martin cet été* (1994) de Bernard Chambaz, *La disparition* (1994) de Geneviève Jurgensen, *La mort de Lara* (2006) de Thierry Consigny et *Nos étoiles ont filé* (2010) d'Anne-Marie Revol. Les références complètes des textes se trouvent en bibliographie.

⁴ Contrairement à ce que Rye affirme cependant, ces œuvres ne sont pas des « récits de mort », puisque Jacques Drillon les définit comme des textes dans lesquels la mort est racontée comme une histoire ou encore « [d]es livres dont le personnage principal, devenant corps, sort de lui-même lentement et perd son âme... » (Drillon, 2003 : 129-130). La mort en soi n'est pas l'objet de ces récits; elle est plutôt l'élément déclencheur de l'écriture. De plus, le principal point de vue n'est pas celui du défunt, mais bien celui de son parent. Le deuil parental a également été exploré dans plusieurs romans récents : mentionnons *Bref séjour chez les vivants* (2001) et *Tom est mort* (2007) de Marie Darrieussecq, *Maria*

et l'âge de sa mort varient d'une histoire à l'autre, une constante s'en dégage : l'incommensurable douleur des parents qui survivent à leur enfant. Ainsi que l'affirme Michel Hanus, « [l]a mort d'un enfant est le paroxysme de la douleur et de ces pénibles sentiments. Ce drame est ressenti comme une injustice contre nature puisqu'elle inverse l'ordre des générations » (2006 : 5). Faire le deuil de son enfant n'est pas dans l'ordre des choses; les parents devraient mourir avant leurs enfants, et non le contraire. L'enfant étant celui qui continue la lignée, son décès inflige aux parents une blessure narcissique dont il est impossible de se guérir. Comment, alors, mettre en mots l'indicible?

Jusqu'à assez récemment, « [l]es écrits de femmes [...] à propos de la mort d'enfant [...] paraissent relativement peu nombreux », affirme Ginette Rimbault (1996 : 11). Avant la décennie 1990, période depuis laquelle une vague de ces textes a été publiée, ce sont surtout des pères explorés qui ont traité de la disparition de leur enfant ainsi que de leur deuil; mentionnons Victor Hugo, Stéphane Mallarmé et Sigmund Freud, entre autres (voir Rimbault, 1996). Sachant que, pendant trop longtemps, les mères ne prenaient pas la parole dans la fiction, il est facile d'imaginer que les écrits sur la mort d'un enfant en particulier, sujet difficile s'il en est un, étaient rares.

Ginette Rimbault explique ce silence par la présence d'un certain excès dans le lien mère-enfant : « Mais n'y a-t-il pas chez la femme-mère une violence dans le rapport charnel entretenu avec l'enfant, violence du corps à corps viscéral, impossible à entendre? et qui rend encore certains de leurs écrits difficiles d'accès? » (Rimbault, 1996 : 11) La violence est à interpréter ici à la fois comme l'intensité, l'intrication et le caractère brut de la relation qui unit la mère et le fœtus pendant la grossesse et l'accouchement, puis durant les premières années de vie de l'enfant⁵. Telles des

est morte (2006) de Jean-Paul Dubois, *L'inconsolable* (2006) d'Anne Godard et *Puisque rien ne dure* (2006) de Laurence Tardieu.

⁵ Cette violence est conditionnelle au fait que la mère a porté et donné naissance à son enfant. Qu'en est-il alors des mères adoptives? Peuvent-elles ressentir la douleur de la perte de façon aussi viscérale?

poupées gigognes, la mère et le bébé vivent dans la proximité des corps emboîtés. Si, comme le suggère la psychanalyste, la violence qui traverse les écrits maternels rend ces textes difficiles d'accès, elle est également ce qui contribue à leur complexité et à leur richesse.

Cette violence fait écho à la « sauvagerie maternelle » dont traite Anne Dufourmantelle dans son ouvrage du même nom. Elle correspond à l'« espace-temps pré-œdipien qui est la matrice de tout lien humain » (2001 : 14). Relevant de l'univers matriciel archaïque, la sauvagerie se transmet de la mère à l'enfant lors de la naissance. Parce que la mère n'a ni souvenir ni connaissance de cet univers plus grand et plus ancien qu'elle, elle ne peut qu'abandonner son enfant à « cette part sauvage » (Dufourmantelle, 2001 : 13). C'est d'ailleurs cette absence de conscience de l'espace matriciel, que Dufourmantelle appelle la « non-coïncidence avec soi » (2001 : 13), qui confère à l'absence sa potentialité fertile et créatrice, et qui « rend possibles la pensée, l'imaginaire, les représentations » (2001 : 14). Dans un tel contexte, la disparition de l'enfant est triplement destructrice : parce qu'elle vient rompre de façon précoce le lien de proximité initiale avec l'enfant, ce qui plonge la mère dans un abysse d'incompréhension, parce qu'elle vient annihiler le potentiel qu'incarne le nouveau-né, et enfin parce qu'elle menace d'inhiber la sauvagerie maternelle. Comme l'affirme Dufourmantelle, « [q]uand la mère n'est plus sauvage, quand la coupure en elle est si profonde qu'elle n'a plus accès à cet espace archaïque-là, se développe alors le mouvement d'une mélancolie que plus rien ne protège du désir de mourir » (Dufourmantelle, 2001 : 14).

La mélancolie fait contrepoids au deuil; elle en est le versant pathologique. Freud l'associe à « une humeur dépressive profondément douloureuse, une suppression de l'intérêt pour le monde extérieur, [à] la perte de la capacité d'amour, [à] l'inhibition

Bien que la question soit pertinente, elle ne sera pas explorée ici puisque les récits analysés font seulement intervenir des mères biologiques.

de toute activité et l'abaissement du sentiment de soi » (Freud, 2010 : 106). Le psychanalyste reconnaît que les deux états présentent les mêmes caractéristiques, à l'exception du trouble du sentiment de soi. Si le deuil « sera surmonté après un certain laps de temps » (Freud, 2010 : 106), la mélancolie semble s'installer plus profondément. Pour Mélanie Klein, les deux états viennent réactiver la « position dépressive infantile » (Klein, 2005 [1947] : 342), qui est la manifestation d'un deuil lié au sevrage dans la petite enfance. La façon qu'a un sujet de résoudre cette dépression initiale dictera ensuite sa réaction face aux chocs ultérieurs. Le sujet mélancolique est « celui qui échoue dans le travail du deuil » puisqu'il n'a « jamais surmonté véritablement la position dépressive infantile » (Klein, 2005 [1947] : 369). La mort de son enfant est un tel choc pour une mère qu'elle engendre parfois un deuil pathologique.

C'est ce que vit, par exemple, la narratrice du roman *L'inconsolable* d'Anne Godard. Vingt ans se sont écoulés depuis le suicide de son fils aîné, mais le passage du temps n'a pas altéré sa peine. Isolée des vivants, esseulée, la mère éplorée se terre dans sa douleur et dans les souvenirs du défunt. Le jour de l'anniversaire de la mort du fils, elle attend à côté du téléphone les appels de sympathie qui ne viennent pas, ou plus. Au fil du temps, l'entourage (les autres enfants, le mari, les amis), qui s'est lassé de voir la narratrice ressasser son chagrin, s'est éloigné jusqu'à désertier la maison familiale. Bien que la mort d'un enfant soit « une perte dont tout le monde admet qu'une mère ne puisse jamais se consoler » (Godard, 2006 : 26), la société s'attend à ce que l'endeuillée accomplisse le travail du deuil pour ensuite réintégrer la communauté. Ici, la narratrice est incapable de s'y résoudre. Son obstination à commémorer la mort du fils témoigne d'une « éternisation de la douleur » (Raimbault, 1996 : 12).

Voici plus de deux mille ans, en écrivant des *Consolations* pour les endeuillés, le philosophe Sénèque mettait déjà ses lecteurs en garde contre cette tendance à se

complaire dans la peine. Dans la *Consolation à Marcia*, il s'adresse à une mère ayant perdu deux de ses quatre enfants. Plus de trois ans après leur mort, elle les pleure encore. Sénèque convient que, pour l'aider à accepter la disparition de ses enfants, il lui faut « brutaliser la douleur », faute de quoi « la souffrance devient une sorte de plaisir pervers » (Sénèque dans Raimbault, 1996 : 16). Le danger que recèle la perpétuation de la douleur est que la « jouissance dans les pleurs » vienne se substituer à la peine liée à la perte de l'enfant. Il en résulte alors une fixation au moment du choc qui empêche le sujet d'avancer.

Pour convaincre la mère du bien-fondé de sa recommandation, Sénèque distingue ensuite deux « modalités de deuil » (Raimbault, 1996 : 16). Dans la première, la rupture engendrée par la disparition de l'enfant bloque « la moindre tentative d'élaboration de la souffrance » (Raimbault, 1996 : 17); « [l]e corps et l'esprit de l'endeuillé sont comme scellés dans la douleur » (Raimbault, 1996 : 16-17). Dans la deuxième, « le mort reste vivant dans le souvenir. L'amour perdu est introjecté sous forme de paroles, d'images, de modes d'être avec » (Raimbault, 1996 : 17). Le décès est alors considéré comme une épreuve difficile à surmonter, mais qui fait partie de la vie. La première vision du deuil, plus pathologique, est à la fois celle dont Marcia doit s'émanciper et celle adoptée par la protagoniste de Godard, tandis que la deuxième, plus positive et constructive, est celle préconisée par Sénèque et, nous le verrons, développée dans les textes à l'étude.

L'idée selon laquelle la personne disparue continue de vivre dans le souvenir de l'endeuillé est également au cœur des travaux de Dennis Klass, Phyllis R. Silverman et Steven L. Nickman, chercheurs spécialistes du deuil. Le modèle mis de l'avant dans notre société contemporaine suppose que « for successful mourning to take place the mourner must disengage from the deceased, and let go of the past » (1996 : 4). Le fait de ne pas se désinvestir du lien avec le défunt serait le signe d'un deuil irrésolu. Les chercheurs, en échangeant entre eux sur leurs recherches respectives

avec des familles ayant vécu un deuil (soit d'un enfant, d'un conjoint ou d'un parent) ou ayant adopté un enfant, se sont aperçus que les endeuillés et les enfants adoptés développaient les mêmes mécanismes vis-à-vis des personnes disparues (ou les parents biologiques), c'est-à-dire de mettre en place avec eux un rapport imaginaire. Ce rapport prend différentes formes, allant de l'impression d'une présence à la communication avec le disparu, en passant par l'expérience d'hallucinations. Loin d'être le signe précurseur d'un deuil pathologique, l'entretien d'un lien continu avec le défunt s'inscrit même, pour les sujets de leurs études, dans la résolution saine du deuil. Si pour Sénèque, « [I]es morts sont des absents [...] que nous allons rejoindre » (Raimbault, 1996 : 17), pour Klass, Silverman et Nickman, les morts continuent d'être présents dans l'esprit des vivants.

Cela dit, si l'interaction avec une représentation interne du défunt semble aller de soi pour les endeuillés, il leur paraît plus difficile de parler de cette relation imaginée. Ainsi que le souligne Dennis Klass, les parents des groupes de deuil avec qui il a travaillé « were reluctant to talk of their interactions with their deceased children in the presence of people for whom their experiences seemed "crazy" » (Klass, Silverman et Nickman, 1996 : 17). Mis à part la participation à des communautés de personnes en deuil, le recours à l'écriture représenterait alors une manière d'entretenir un lien avec l'enfant d'une manière plus convenue. Le parent endeuillé peut faire vivre son enfant par le texte et ainsi s'adresser à lui par le biais de l'écriture.

Dans le présent chapitre, nous mettrons en lumière l'idée selon laquelle les auteures, par la publication d'un livre qui traite de leur enfant décédé, élaborent un lien continu selon la définition de Klass, Silverman et Nickman. Contrairement à la narratrice de *L'inconsolable*, qui sombre dans la mélancolie, les mères de *Philippe* et d'*À ce soir* nous semblent vivre un deuil « normal », qui, sans nécessairement être surmonté selon les termes de Freud et de Klein, leur permet de rester du côté de la vie, de renouer avec la part sauvage en elles et de créer une œuvre qui redonne vie au fils et

qui prolonge le lien maternel. Elles témoignent du même coup d'un versant essentiel de la maternité et mettent en scène un rapport particulier à la maternité et à l'écriture.

3.1 *Philippe (1995) de Camille Laurens*

Camille Laurens est d'abord connue comme romancière. Ses trois premiers romans, *Index* (1991), *Romance* (1992) et *Les travaux d'Hercule* (1994), s'inscrivent dans une tétralogie avec *L'avenir* (1998). Intéressée par la forme, l'auteure a choisi de « suivre l'alphabet dans la progression des chapitres, et même des livres, c'est-à-dire à commencer, au premier chapitre du premier roman, par A en espérant, au bout de plusieurs volumes, arriver à Z » (*La Revue Littéraire*, 2011 : 12). C'est cette contrainte formelle autoimposée qui donne une unité à l'ensemble et qui appelle le livre suivant. Dans un entretien avec Florent Georgesco, reproduit dans l'ouvrage collectif consacré à l'auteure et dirigé par la rédaction de *La Revue Littéraire*, Laurens explique qu'elle a longtemps souffert « d'être submergée par des modèles écrasants » (*La Revue Littéraire*, 2011 : 10). Elle ne s'autorisait pas à écrire tandis que tant de grandes œuvres avaient été écrites⁶. À la question : comment surmonter cette difficulté, elle répond : « Cela ne pouvait se faire que sur un mode ludique, il fallait s'amuser avec cette peur, la mettre en scène, au lieu de la refouler en la laissant macérer en soi, » affirme-t-elle (*La Revue Littéraire*, 2011 : 11). Plutôt que de s'arrêter pour penser aux phrases des autres, elle s'est laissée « entraî[er] par l'alphabet » (*La Revue Littéraire*, 2011 : 13). Cet amour des mots et de la forme a d'ailleurs été souligné par la critique. Yves Baudelle mentionne que « les traits les

⁶ Cette difficulté à dépasser le cadre lui rappelle la légende du Zahir, qu'elle a connue par l'entremise des mots de Borges : « En pays musulman, les gens du peuple désignent par ce mot "les êtres et les choses qui ont la terrible vertu de ne pouvoir être oubliés et dont l'image finit par rendre les gens fous". » (*La Revue Littéraire*, 2011 : 10; Laurens cite Borges mais ne fournit pas la référence.) Elle a éventuellement pu se défaire de cette pathologie sans devenir folle, mais, dit-elle, en a « toujours, malgré tout, gardé quelque chose » (*La Revue Littéraire*, 2011 : 10).

plus visibles de son œuvre » sont « l'agilité technique, l'hybridité générique, le jeu des références [et] la virtuosité énonciative » (Baudelle, 2010 : 296). Le choix du terme « jeu » est important puisqu'il caractérise très bien le rapport de Laurens aux mots pendant cette période. Elle ajoute : « C'était une période ludique, où le rapport à la langue, à la littérature, aux formes, aux genres, était très amusant. » (*La Revue Littéraire*, 2011 : 40) Toutefois, l'épreuve de la mort de son fils a complètement transformé son rapport à l'écriture. Elle déclare à ce sujet :

la vie disait quelque chose que moi je ne pouvais pas dire avec des mots. Il y avait à la fois un trop-plein et un vide, qui était en effet de l'ordre de l'indicible. C'est cette expérience-là, je pense, qui m'a fait basculer dans un autre rapport à l'écriture. Bien sûr, je savais dès le départ que quelque chose manque toujours, mais je jouais avec cette idée sans en ressentir réellement la dimension douloureuse (*La Revue Littéraire*, 2011 : 41).

La « dimension douloureuse » l'a soudainement rattrapée; le réel devenait inimaginable. L'expérience du choc est venue modifier de façon permanente son rapport à la vie et à l'écriture. Les mots, qui servaient autrefois à traduire le réel, n'avaient soudainement plus de sens; ils perdaient leur pouvoir d'évocation. Laurens décrit la transformation de la manière suivante : « Il y a quelque chose de l'ordre de la jubilation et du bonheur d'écrire que j'ai perdu, je crois; une innocence. » (*La Revue Littéraire*, 2011 : 40) Arnaud Genon emploie l'expression de « fracture autobiographique » pour caractériser ce changement. Dans un article qui s'intéresse aux raisons qui poussent un écrivain à « investir les dispositifs autofictionnels » (Genon, 2012), le critique s'arrête sur la pratique de Serge Doubrovsky, d'Hervé Guibert et de Camille Laurens. Genon reconnaît que pour tous les trois, mais de façon différente, « l'autofiction leur aura permis d'exprimer la déchirure profonde qui travaillait leur être et, à défaut de panser les plaies, de vivre avec... » (Genon, 2012). Dans le cas de Camille Laurens, l'autofiction a servi à « traduire l'intraduisible du manque, de l'absence, du corps tombeau qu'elle a eu l'impression d'être à la

naissance-mort de son enfant » (Genon, 2012). À la fin de *Philippe*, l'auteure constate ceci :

Tout écrivain a une phrase impossible. Pendant longtemps, pour moi, la phrase impossible a commencé par *Je*. Hier encore, j'aurais cité en exemple : « J'ai accouché le 7 février. » Quand je relis les pages écrites dans ce livre, c'est l'impression d'un immense effort qui domine. Jusqu'ici, j'ai toujours trouvé impensable, ou, pour mieux dire, impraticable, d'écrire *Je* dans un texte destiné à être publié, rendu public. *Je* est pour moi le pronom de l'intimité, il n'a sa place que dans les lettres d'amour. (*P*, 81)

Le « je », autrefois difficile à affronter pour l'auteure, devenait la seule voie possible puisqu'il aidait Laurens à rendre compte du réel traumatique. Après la mort de son fils, elle a voulu que l'intime (son histoire) devienne public, question de donner un sens à sa douleur. L'adoption du « je » se justifiait alors par l'envie de transcender la perte de sens des mots et par le désir de faire du livre une lettre d'amour au fils mort trop tôt.

Outre l'attention médiatique qu'il a suscité en raison de différentes querelles (juridique et littéraire), le récit *Philippe* n'a pas été beaucoup commenté par la critique. Nous avons identifié trois articles qui traitent plus spécifiquement de *Philippe* et du travail du deuil. Kathryn Robson analyse ce texte parallèlement au roman *Tom est mort* de Marie Darrieussecq en se concentrant sur l'idée de la mort comme d'une rencontre manquée entre le parent et l'enfant. Son texte suggère qu'il est impératif « to learn to read (and respond to) otherness » (Robson, 2015 : 59) quand il s'agit de textes narratifs sur la mort d'un enfant. Elle souligne l'inévitabilité pour la narratrice de parler à la place de l'autre, et la volonté de l'auteure de chercher des stratégies pour laisser place à la voix du défunt dans son récit. Barbara Havercroft s'intéresse plutôt dans son article au travail discursif du deuil qu'effectue Laurens, et au cœur duquel se trouve une dimension éthique « où il s'agit "de faire vivre les morts et [...] [de leur] rendre justice" » (Havercroft, 2010b : 338; Havercroft cite *P*,

72). Quant à Daoud Najm, il voit le livre comme le « lieu de la purge contemporaine du deuil » (Najm, 2011), l'un des derniers endroits où il est « encore possible de faire advenir par les mots quelque chose du désastre de survivre au disparu » (Najm, 2011). Le critique décèle une tendance de l'auteure à différer le deuil « dans le but d'avouer la souveraineté d'une douleur insurmontable » (Najm, 2011).

Philippe est un récit autobiographique publié environ un an après le décès du premier fils de Laurence Ruel, mieux connue sous le nom de Camille Laurens. Il est composé de fragments et comporte quatre sections qui représentent les étapes de deuil par lesquelles est passée la narratrice après la mort du bébé : « Souffrir », « Comprendre », « Vivre » et « Écrire ». Le texte est très court⁷, comme l'a été la vie de l'enfant : « Philippe, né à 13 h 10, mort à 15 h 20, tu as eu deux heures pour accomplir ta vie d'homme, en faire le tour. » (*P*, 16)

3.1.1 Les mots des autres : textes et procès

La deuxième section du récit, intitulée « Comprendre », est la plus longue et celle qui met le mieux en lumière la motivation de l'auteure pour l'écriture du livre. Composée de 28 pages, elle traite des dernières semaines avant la mise au monde, de l'accouchement et de ses suites funestes. À l'aide de nombreux passages intertextuels, extraits du rapport d'expertise d'un médecin spécialiste consulté *a posteriori*, du partogramme et du rapport d'autopsie, le récit montre la faute professionnelle du médecin accoucheur, celui qui a fait preuve « [d']une monstrueuse incompetence, [d']une prétention sans autres bornes que la mort » (*P*, 25). Un enchaînement d'erreurs médicales a entraîné le décès du fils. Le fœtus présentait un rythme cardiaque constamment anormal pendant le travail. L'infection à streptocoque B

⁷ Le livre comporte tout juste 83 pages.

contractée pendant la naissance aurait pu être traitée par des antibiotiques ou évitée par une césarienne, selon ce qu'affirme le rapport d'expertise du Professeur Papiernik. Malgré la fièvre de la parturiente et la « réduction des oscillations » (P, 59) du rythme cardiaque du bébé, signes d'une potentielle « infection materno-fœtale » (P, 59), le médecin n'a pas cru nécessaire de mettre en place « un traitement antibiotique » (P, 59) ni de faire une césarienne. Il a sous-estimé les signes de détresse respiratoire sévère, si bien que l'enfant est né « en état de mort apparente » (P, 53). Philippe s'est éteint deux heures plus tard sans que la mère puisse le prendre dans ses bras ou que le père le voie vivant. Les parents sont consternés par le manque de cohérence des explications données après coup par l'équipe médicale. La colère de la mère est d'autant plus grande qu'elle a assisté, impuissante, à l'agonie de son bébé. En témoigne l'entreprise d'interpellation du médecin accoucheur.

De cette colère naît un désir de vengeance, illustré en partie par le choix de l'exergue :

Il faut être allé au fond de la douleur humaine, en avoir découvert les étranges capacités, pour pouvoir saluer ce qui vaut la peine de vivre. La seule disgrâce définitive qui pourrait être encourue devant une telle douleur serait de lui opposer la résignation. Il n'est pas, en effet, de plus effronté mensonge que celui qui consiste à soutenir, même et surtout en présence de l'irréparable, que la rébellion ne sert de rien. La rébellion porte sa justification en elle-même, tout à fait indépendamment des chances qu'elle a de modifier ou non l'état de fait qui la détermine. Elle est l'étincelle dans le vent, mais l'étincelle qui cherche la poudrière⁸. (P, 11)

C'est un appel à l'action que lance André Breton dans cette citation. Devant le choc et la peine, mieux vaut ne pas s'effondrer, insinue-t-il, mais plutôt se révolter. Peu importe que la rébellion se solde ou non par un quelconque changement, le simple fait d'accomplir un geste pour s'émanciper de la douleur est porteur d'espoir.

⁸ La citation est tirée d'*Arcane 17* d'André Breton.

Pour Laurens, « l'étincelle dans le vent » est le désir explicite de se faire justice : « On écrit pour faire vivre les morts, et aussi, peut-être, comme lorsqu'on était petit, pour faire mourir les traîtres. On poursuit un rêve d'enfant : rendre justice. » (P, 80) Au-delà de la nécessité de perpétuer le souvenir de son fils, l'auteure manifeste un besoin de révéler au grand jour l'incompétence du médecin qui a entraîné le décès de son enfant. Michel Hanus a traité de cette propension à vouloir trouver des coupables dans son ouvrage *La mort d'un enfant. Fin de vie de l'enfant, le deuil des proches*. Selon lui, cette attitude traduit un sentiment de culpabilité :

Mais la particularité fondamentale de ces deuils d'enfant réside dans la profondeur et l'intensité des sentiments de culpabilité; sentiments qui existent dans tous les deuils, mais qui ont ici une autre dimension. Ces sentiments s'accrochent à tous les détails de la vie pour s'en faire reproche, mais le reproche fondamental, même s'il est parfaitement illogique et irrationnel, est de ne pas avoir réussi à garder son enfant en vie. Cette culpabilité s'exprime parfois par la colère qui peut, en partie, la soulager. Colère et culpabilité peuvent se projeter sur les autres, des membres de la famille, des membres de l'équipe soignante. L'insupportable de la douleur et de la culpabilité pousse à rechercher des responsabilités, un ou des coupables. Ces sentiments de culpabilité si vifs sont aussi le reflet de la blessure narcissique de la toute-puissance parentale mise en échec. (2006 : 17)

Dans le cas de Laurens, l'échec à garder son enfant en vie est d'autant plus illogique que le sort du bébé était alors entre les mains du médecin. Souvent laissée à elle-même dans la salle de travail, la parturiente surveillait le tracé cardiaque sans qu'on lui ait expliqué « ce qui, sur l'écran, devait éventuellement [l']inquiéter » (P, 43). Bien que la sage-femme ait prévenu le médecin de la tachycardie dès le début du travail (P, 46-47) et que la narratrice lui ait « signal[é] des baisses du rythme cardiaque » (P, 49), il a décidé de ne rien faire. Puisqu'elle ne possédait pas les connaissances médicales nécessaires pour déceler un problème, l'auteure n'a pas remis en doute les décisions du Dr L.

Quand elle retourne le voir à son cabinet après les événements parce qu'elle a « besoin de la vérité » (*P*, 63), le médecin lui rappelle qu'elle n'a pas l'expérience suffisante pour se prononcer. Il évite systématiquement de répondre aux nombreuses questions qu'elle lui pose, se contentant de la féliciter sur un ton ironique d'« avoir appris la médecine en cinq jours » (*P*, 63). Quand elle le presse ensuite de justifier « à quel acte correspondent ses honoraires, puisqu'il n'a rien fait — ni traitement antibiotique, ni césarienne, ni usage du forceps —, pas même [...] la réduction de la dystocie, qu'il a demandé à la sage-femme de tenter à sa place » (*P*, 63; l'auteure souligne), il répond, désarçonné : « Et puis d'abord, qu'est-ce que vous en savez? » (*P*, 63) Cette question présomptueuse a pour effet de discréditer la démarche de la femme⁹. Elle en sait pourtant quelque chose puisque, comme elle le lui rappelle, elle était présente¹⁰. Il se dessine ici un grand contraste entre le savoir médical, froid, appris, et un savoir maternel, archaïque, profond, mis en évidence, entre autres, grâce à la citation suivante, tirée de la première page du récit : « les gestes me sont venus [...] il n'y a rien à apprendre » (*P*, 15). Malgré sa grossesse, le savoir des mères esquissé dans le récit est impuissant devant le pouvoir masculin. Le choix d'intertextes d'origine médicale et scientifique opéré par Laurens est d'ailleurs symptomatique d'un tel court-circuitage.

Outre les extraits du partogramme, des rapports d'autopsie et d'expertise déjà mentionnés, le texte présente des passages tirés d'ouvrages de référence et de guides

⁹ La situation fait étrangement écho au sketch des Monty Python mentionné dans le premier chapitre (voir p. 30-31). Dans les deux cas, les accoucheurs, par leur attitude méprisante, dépossèdent les parturientes de leur propre corps ainsi que de leur expérience de l'accouchement. Cette conduite favorise de surcroît le désinvestissement des futures mères envers le processus de la mise au monde parce qu'elle les dépouille de leur confiance envers leurs capacités à y arriver sans aide médicale. Elle se rapproche également de celle décrite par Adrienne Rich dans le chapitre « Hands of Flesh, Hands of Iron » du classique féministe *Of Woman Born*.

¹⁰ « Je reste bras ballants sur ma chaise, et je lui dis (mais c'est crier que je voudrais, hurler, tout casser, me battre), en détachant bien les syllabes pour ne pas pleurer, je lui dis : “Je le sais parce que j'étais là.” » (*P*, 64)

sur la grossesse¹¹, majoritairement écrits par des hommes. L'inclusion d'un tel réseau de sources externes ajoute un deuxième niveau au récit, ainsi que l'affirme Laurens : « [i]l y a deux strates à ce récit; la première est celle de l'ignorance [...] [l]a seconde est celle de la connaissance [...]. Entre ces deux strates subsiste un flottement de jours et de semaines, une sorte de presbytie de la douleur, qui ne peut voir que de loin. » (P, 38) L'alternance du récit de la narratrice, qui constitue la première strate, et de ces citations a l'effet d'un dialogue à plusieurs voix. Ces voix, en chœur, condamnent la faute médicale commise par le médecin. De par leur nature médicale et non littéraire et leur importance (ce type de citations occupe un peu plus de 30 % de la section « Comprendre »), les intertextes ont un caractère inhabituel. S'ils contribuent généralement à établir un dialogue avec le passé, à rendre hommage ou à se moquer d'un écrivain, dans ce texte, il servent plutôt d'éléments de preuve pour mettre en faute le docteur en charge de son accouchement. Puisque le savoir maternel, non valorisé par la médecine, ne semble lui être d'aucune utilité dans la situation, elle s'en remet aux textes savants pour y voir plus clair et se donner raison. Elle se munit d'outils pour pouvoir parler le même langage que le médecin et lui livrer un véritable procès littéraire. Le lecteur est mis devant une intertextualité militante, en quelque sorte.

La portée de la dénonciation a cependant été limitée. Comme l'explique Laurens dans « (Se) dire et (s')interdire », en raison d'une « procédure en diffamation » intentée par le « médecin incriminé » qui soutenait que « ce livre visait à briser sa carrière », elle a dû remplacer « par une initiale, différente de l'originale » « tous les noms propres, sauf celui de Philippe » (2007b : 223). Par ailleurs, « le livre a été interdit à la vente [à Dijon,] la ville où cela s'[est] passé » (2007b : 223). Cet acte de « censure par voie de justice » (2007b : 222) rend l'accusation du texte anonyme et donne l'impunité au fautif. L'étincelle n'a peut-être pas atteint la poudrière, mais elle rougeoie toujours.

¹¹ Les ouvrages cités sont les suivants : l'*Encyclopedia Universalis*, le *Dictionnaire Le Robert*, le *Guide Papiernik de la grossesse*, le livre *Que sa naissance soit une fête* et *Le Guide de l'Enfant*.

Son entreprise, si elle ne fait pas « mourir les traîtres » (selon la formulation de Laurens), a au moins l'effet de soulager partiellement la douleur et la culpabilité de la mère en montrant que la faute n'est pas la sienne. Partiellement, disons-nous, puisque l'auteure s'en veut d'avoir été trop discrète. Après avoir lu dans un guide pour futurs parents qu'il ne fallait pas s'attendre à ce que le personnel soit aux petits soins avec la future mère, elle a voulu être « la parturiente idéale », celle qui est calme et ne dérange pas l'équipe soignante (*P*, 47). Malgré la fièvre et la chute du rythme cardiaque du fœtus ainsi que les craintes ressenties pendant l'accouchement¹², indices qui auraient pu être signe que quelque chose n'allait pas, elle n'insiste pas lorsque les réponses données à ses questions ne sont pas satisfaisantes; elle fait confiance aux spécialistes. Revenant sur les faits au moment de la rédaction du livre, elle écrit : « Je hais soudain ma discrétion, la quasi-incapacité où je suis de souffrir en public, d'habiter l'instant sans distance, la conscience, la maîtrise, le silence. » (*P*, 79) Cette « quasi-incapacité » l'a gardée de tenir tête à l'obstétricien sur le coup. Après l'événement, devant l'arrogance du docteur, « c'est crier qu[’elle] voudrai[t], hurler, tout casser, [se] battre » (*P*, 64). Mais elle n’y arrive pas. Pas encore, devrions-nous dire.

Pour comble d'injure, le Dr L. la blâme d'avoir été trop calme : il lui dit « “Si encore vous aviez crié!” d'un ton de reproche. » (*P*, 78) Aurait-il agi différemment si la parturiente avait hurlé pendant le travail? C'est ce que son commentaire laisse supposer. Pourtant, le devoir de l'obstétricien — et non celui de la mère — est de « surveiller d'aussi près que c'est nécessaire le déroulement de la grossesse et de l'accouchement et de veiller, en particulier, à ce que l'enfant ne soit en aucun moment en état de “souffrance fœtale”¹³ » (*P*, 50-51). Selon le rapport d'expertise

¹² « [L']angoisse monte et j'ai froid » (*P*, 51); « La peur est immense, trop grande pour être pensée : c'est une peur folle. » (*P*, 55)

¹³ La citation est tirée de l'ouvrage *Que sa naissance soit une fête* (Cheynier, 1985 [1981] : 200), dont certains passages, incluant celui-ci, sont reproduits dans *Philippe*.

cité dans le texte, le Dr L. disposait de toute l'information nécessaire pour poser le diagnostic d'infection materno-fœtale, sans égard à l'état émotionnel de la patiente. Le fait qu'elle ait crié ou pas ne devrait donc avoir eu aucune incidence sur le déroulement des événements. Cette critique de la part du professionnel constitue une façon de se déresponsabiliser en transférant sa culpabilité sur la mère en deuil. C'est donc pour montrer la faute de l'obstétricien que Laurens a choisi de s'armer des mots des autres.

3.1.2 La double fonction de l'é-cri-ture ou le livre comme mausolée

L'écrit vient ici se substituer aux cris qui n'ont pas été poussés, celui de la mère, que nous venons d'évoquer, mais aussi celui du fils à la naissance : « Je crie parce que tu n'as pas crié, j'écris pour qu'on entende ce cri que tu n'as pas poussé en naissant » (*P*, 81); et j'écris/je crie maintenant le livre parce que je n'ai rien su dire à l'époque. Puisque l'enfant est né en détresse respiratoire intense et qu'« il a fallu quinze minutes pour le réanimer » (*P*, 56), il n'a pas émis ce cri initial, celui qui ouvre les poumons et indique que tout va bien. Le rapprochement effectué entre les syntagmes « je crie » et « j'écris », placés tous deux en début de proposition dans la citation, met l'accent sur leur fonction similaire dans le projet de l'auteure. Le cri et l'écrit sont deux façons de faire entendre sa voix et celle de son fils. L'écriture du récit devient un moyen pour l'auteure de sortir du silence; le livre prend la place du cri étouffé. Il est en quelque sorte une réponse au médecin qui lui a reproché de ne pas avoir crié; ce cri-là sera public et éternel (un livre le perpétue).

Dans la quatrième et dernière partie du récit, intitulée « Écrire », l'auteure réfléchit aux fonctions qu'a l'écriture pour elle. Selon la formule « J'écris pour... » répétée

cinq fois (*P*, 80-81), Laurens révèle tout l'amour qu'elle porte à son fils¹⁴ et témoigne de son désir de prolonger sa vie¹⁵. Mis à part la volonté d'exposer la faute médicale, dont nous avons déjà parlé, Laurens publie ce livre pour rendre hommage à son fils mort beaucoup trop tôt. Ainsi qu'elle l'affirme : « Ce qu'aucune réalité ne pourra jamais faire, les mots le peuvent. Philippe est mort. Vive Philippe. » (*P*, 81) Le projet d'écriture confère à Philippe une existence de papier, à défaut d'une vie de chair.

Puisque le bébé n'a vécu que deux heures et que le père n'a pas eu la chance de le voir vivant, le seul rapport que l'auteure et son mari ont eu avec lui est celui qu'ils ont imaginé pendant qu'il était dans le ventre de la narratrice : « Ainsi Philippe a-t-il skié [...] pendant la saison d'hiver, gagné d'innombrables parties de tennis, pris le frais dans le jardin en construisant une auto en Lego; ainsi Philippe a-t-il été bébé nageur, cavalier, comédien, artiste, athlète. » (*P*, 19-20) Ces projections témoignent du caractère fantasmatique de la relation avec le nouveau-né, ici aussitôt mort. Les moments imaginés peuvent s'étendre sur de nombreuses années, comme le prouve ce passage dans lequel Laurens se représente « Philippe apprenant à lire, Philippe [la] dépassant d'une tête, Philippe montant sur le podium comme son arrière-grand-père, au son de *La Marseillaise* — en quelle année déjà? —, le sourire de Philippe » (*P*, 68). L'effet de réel dégagé par l'énumération des scènes est réussi. Le lecteur peut aisément s'imaginer la mère regardant de vieux clichés et se remémorant des souvenirs de son fils maintenant adulte.

Tel que l'affirme Michel Hanus, « [a]vant d'exister dans la réalité, l'enfant est déjà présent dans le désir plus ou moins conscient de ses parents, de chacun d'eux et des deux ensemble » (2006 : 12). Cette tendance à fantasmer l'existence de l'enfant est à attribuer selon Marie-Frédérique Bacqué à la baisse du taux de natalité :

¹⁴ « J'écris pour dire *Je t'aime*. [...] J'écris pour desserrer cette douleur d'amour, je t'aime, Philippe, je t'aime. » (*P*, 81)

¹⁵ « [J']écris pour que tu vives. » (*P*, 81)

Le statut de l'enfant, dans les familles occidentales, a bien changé depuis le XIX^e siècle. La baisse du taux des naissances a sensiblement modifié la nature du désir de cet enfant. L'enfant précieux revêt les atours de l'enfant-roi, et, à ce titre, son deuil s'avère sans doute l'un des plus périlleux. On parle souvent d'enfant fantasmatique parce que ce dernier est porteur des souhaits les plus grandioses de ses parents. (Bacqué, 1992 : 116)

Puisque les parents font désormais moins d'enfants, le pouvoir de projection des désirs sur chacun d'eux est plus grand. Selon Ginette Raimbault, « [u]n enfant est le support de nos espoirs, ceux qui nous ont failli ou auxquels nous avons failli. Il est cet autre nous-même qui aurait, lui, la possibilité de tout recommencer, et réussir ce que nous avons raté, là où nous n'avons pas pu aller [...] » (1996 : 238). Quand un petit meurt en bas âge, les parents doivent faire le deuil de la personne, mais aussi de la relation qu'ils ont imaginée avec elle ainsi que des espoirs qu'ils nourrissaient pour elle.

Comme les signes de l'existence de l'enfant sont précieux et rares, la narratrice et son conjoint s'y accrochent ainsi qu'à un trésor : « Échographies, photographies, tracé du monitoring : tout ce qui reste de lui [leur] est donné à voir. » (*P*, 23) N'ayant pas pu le prendre dans leurs bras tandis qu'il était en vie, sentir son odeur ni même l'entendre pleurer, les parents n'ont que le sens de la vue pour se le rappeler¹⁶. Cette manière d'entrer en contact est unidirectionnelle puisqu'il n'y a eu aucun échange de regards entre le bébé naissant et ses parents. Sur l'image Polaroid prise par le pédiatre, le bébé est déjà mort : « il est nu, jambes écartées comme un bébé qu'on va changer, nu comme l'enfant qui vient de naître et plus nu d'être mort » (*P*, 23). Le cliché détaille le petit être qu'ils ne connaîtront jamais. Ils « le contempl[ent], [se] repaiss[ent] de sa vue » (*P*, 23) puisque c'est tout ce qu'ils possèdent pour entrer en contact avec lui.

¹⁶ « Ni odeur, ni caresse, ni cri : il n'y a plus pour nous que l'un des sens – c'est-à-dire aussi, pour ceux qui détournent le regard du sexe offert sur le corps mort, que l'indécence. » (*P*, 23)

Lors de l'enterrement du bébé, les parents ont lu la lettre écrite à leur fils qu'ils ont « signée “ton papa, ta maman” pour la joie folle d'en former une fois les syllabes » (*P*, 32). Comme Philippe est décédé très rapidement, ses parents n'ont pas eu le temps d'appivoiser leur nouveau rôle. Le syntagme « mon fils » est, pour l'auteure, une « parole étrange et étrangère » (*P*, 18). Le fait de coucher sur le papier les mots « maman » et « papa » pérennise le lien relationnel. C'est à la fois un lien général, générique (une maman, un papa) et précis : mère et père de cet enfant-là et non d'un autre. Ce geste la prive de son nom (elle ne signe pas « Camille », ou plutôt « Laurence », mais lui donne son rôle), mais le livre vient le rétablir (elle signe de son nom, bien qu'il soit un pseudonyme, et non « maman »). « Deux jours plus tard, [écrit Laurens,] nous avons encore tracé notre amour dans la neige. Ce message a, depuis, disparu; mais la lettre est là, elle sera là très longtemps, comme une main posée sur son front pour apaiser la peur de la nuit. » (*P*, 32-33) L'auteure voit la lettre, qui a été scellée au cercueil, comme une présence réconfortante pour le bébé. La trace dans la neige est éphémère, tandis que la lettre reste, preuve tangible de l'existence de la famille.

Dans *La disparition*, récit qui raconte la mort des deux fillettes de l'auteure dans un accident de voiture et du deuil de leur mère, Geneviève Jurgensen souffre de disposer d'une telle preuve de l'existence de ses enfants. Dans une des lettres qui composent le récit, elle écrit à son interlocuteur, qui est un ami rencontré après le décès de ses enfants : « J'aurais aimé qu'au moins une fois tu m'entendes leur parler, fût-ce au téléphone. Je me sens impuissante à te faire admettre cette évidence : elles étaient là, j'étais leur mère. » (1994 : 15) Comme le temps a passé depuis l'accident et que la femme a eu d'autres enfants, elle conçoit qu'il puisse être difficile pour cet ami de l'imaginer mère de celles qu'elle a perdues. Elle ressent la nécessité de le prendre à témoin, même si cela lui est impossible. En publiant les lettres réunies en recueil, l'auteure remédie partiellement à cette difficulté. Le livre devient alors une preuve de la vie avec Élise et Mathilde. De la même façon, Laurens, en écrivant le livre et en y

donnant le prénom du fils, s'assure de ne pas avoir à « prouver » sa maternité. Le récit est le témoignage durable de la vie de l'enfant.

Jusqu'à très récemment dans la tradition catholique, les enfants morts prématurément sans baptême étaient dirigés vers les limbes, état intermédiaire entre le Royaume de Dieu et l'enfer¹⁷. Entachés par le péché originel, ils ne pouvaient pas entrer au paradis et étaient ainsi voués à errer dans cet espace flou, intemporel. Jean-Bertrand Pontalis a réfléchi à cette image de l'entre-deux dans un ouvrage intitulé justement *L'enfant des limbes*. Il écrit :

Horizon illimité de l'enfant des limbes! Je le vois porté par l'eau calme d'une rivière ou d'un bras de mer, flottant doucement entre le sommeil et l'éveil. Il n'a pas connu la succession des jours, des saisons ni des siècles, il n'a pas d'âge ou il les a tous. Aucun nom ne lui a été donné, il est l'enfant sans nom. [...] Il n'a pas l'usage de la parole, mais, resté sans voix, voué au silence, il entend toutes les musiques. [...] Il n'a pas d'histoire, ignorant tout de son passé et de son futur. Il ne connaît que son présent qui l'ouvre à tout ce qu'il n'est pas, mais pourrait être [...].
(Pontalis, 1998 : 19)

Pontalis voit l'enfant des limbes comme un être de tous les possibles. Il « lui prête le pouvoir [...] de se créer indéfiniment » (Pontalis, 1998 : 20). Mais, puisque cette figure habite un espace flou, indéfini, et parce qu'elle n'a ni nom ni histoire, elle erre éternellement, seule à l'insu de tous. L'ancrage, dirons-nous, est ce qui distingue Philippe de l'enfant des limbes. Le fait d'avoir un prénom témoigne d'une appartenance à une famille, à une histoire, si brève soit-elle. Comme le sous-entend la narratrice dans ce passage, l'acte de nommer le nouveau-né permet de reconnaître son existence :

¹⁷ Le Vatican est revenu en 2007 sur le fondement de cette pratique. Dans un document publié par la Commission théologique internationale, il est écrit : « L'idée des limbes, que l'Église a employée pendant des siècles pour désigner le sort des enfants qui meurent sans baptême, n'a pas de fondement clair dans la Révélation, même si elle a été longtemps utilisée dans l'enseignement théologique traditionnel. » (Commission théologique internationale, 2007 : 11)

La sage-femme penchée sur moi, tout contre mon visage, dans la salle d'accouchement, me demandant de « donner un prénom » à l'enfant. Et jamais je n'ai senti d'aussi près la course contre la mort, contre la montre, la rivalité de la mort et du mot, et qu'il fallait absolument, *de toute urgence*, le « déclarer », le dire, le désigner, pour qu'il existe. (*P*, 30; l'auteure souligne)

S'il était resté sans nom, le bébé, à sa mort, tel l'enfant des limbes, aurait sombré dans l'oubli de ceux qui ne l'ont pas connu, c'est-à-dire tous, hormis ses parents et leur entourage. L'acte de nommer l'enfant serait-il donc l'équivalent laïque du baptême? Si le sacrement donne l'accès au Royaume de Dieu, l'attribution d'un prénom permet de reconnaître l'existence du bébé, de lui accorder une subjectivité, même s'il ne pourra jamais parler en son propre nom.

3.1.3 Le rapport ambivalent à l'écriture

Malgré l'entreprise de constitution d'un livre-mémoire qui garde Philippe en vie, la douleur de l'absence est intacte. Le geste scriptural occupe l'esprit de l'endeuillée, mais l'écriture n'apaise pas la peine. « Écrire : mettre des mots dans le trou, colmater. Les mots ne combent rien. Les mots manquent », écrit Laurens (*P*, 21). Le « trou » ici peut représenter celui creusé pour y déposer le cercueil ou celui, plus abstrait, qui s'installe dans la vie de la mère en raison de l'absence de l'enfant. Écrire, selon la citation, est l'action de déposer des mots dans la cavité de la tombe pour accompagner l'enfant, à l'instar de la lettre scellée au cercueil, ou bien de remplir le vide engendré par le décès. La formulation « mettre des mots » évoque l'idée de bannir la mort, ou du moins tenter de le faire. Il s'agirait donc d'agencer les mots avant que la mort ne gagne, de triompher de la « rivalité de la mort et du mot » (*P*, 30). L'expression comprend aussi le geste d'intégrer les mots des autres (rapports, etc.), non pour ressusciter l'enfant, mais pour montrer qu'il aurait pu vivre. Pour Geneviève Jurgensen, « [é]crire, c'était mettre la vie en forme pour souffrir moins »

(Jurgensen, 1994 : 9). Cette phrase semble aussi bien s'appliquer à la démarche de Laurens. Cela dit, le langage n'est ni suffisant, ni exact : « On peut bien dire qu'on est malheureux, mais on ne peut pas dire le malheur. Il n'y a pas de malheur dans le mot malheureux. Tous les mots sont secs. Ils restent au bord des larmes. Le malheur est toujours un secret. » (*P*, 30-31) Malgré une impossibilité de dire la tristesse et la douleur dont témoigne l'auteure, le livre s'écrit¹⁸.

Geneviève Jurgensen raconte qu'après la mort de ses filles, son mari et elle ont reçu de nombreuses lettres de condoléances de la part « de gens qui avaient entendu parler [d'eux] par des amis communs, des gens [qu'ils n'avaient] jamais vus » (Jurgensen, 1994 : 59). N'ayant jamais relu le courrier, elle se souvient pourtant « des efforts surhumains pour [les] rejoindre dans la pauvreté du langage [qui] sont enfermés dans de grandes enveloppes à soufflets. Efforts fournis en vain? Bien sûr que non [, ajoute Jurgensen] » (1994 : 59). La pauvreté du langage est aussi l'idée qui émane de la citation de Laurens, ci-dessus. Aucun mot n'est assez précis ou assez évocateur pour exprimer l'ampleur du désastre. Malgré cela, Jurgensen salue l'effort des gens d'essayer tout de même d'exprimer leur sympathie.

Philippe Forest, dont la fillette de quatre ans, Pauline, est morte d'un cancer, déclare que « [l]es mots ne sont d'aucun secours » (Forest, 1997 : 371) puisqu'ils n'ont pas permis, pour sa part, de ressusciter son enfant. Il écrit : « J'ai fait de ma fille un être de papier. J'ai tous les soirs transformé mon bureau en un théâtre d'encre où se jouaient encore ses aventures inventées. » (Forest, 1997 : 371) Maintenant que « le point final est posé », sa situation reste inchangée : sa fille est morte et il souffre (Forest, 1997 : 371). L'écriture du livre ne l'a pas aidé à faire son deuil. L'auteur,

¹⁸ Philippe Forest, dans *L'enfant éternel*, dit sensiblement la même chose : « Le livre peut s'écrire ou ne pas s'écrire. Son volume de papier ne comblera jamais le trou ouvert dans le réel par la disparition de l'enfant. » (Forest, 1997 : 202) Le sens du mot « trou » dans la citation de Forest se rapproche plutôt de la deuxième interprétation, c'est-à-dire le vide qui s'installe dans la vie du parent en raison de l'absence de l'enfant.

faisant référence à l'œuvre de Mallarmé qui, comme lui, a perdu un enfant, constate que

[l]a poésie ne sauve pas. Elle tue quand elle prétend sauver. Elle fait mourir à nouveau l'enfant quand elle consent à son cadavre, prétendant pouvoir le ressusciter sur la page. Les mots n'ont de pouvoir véritable qu'à condition de mettre à nu leur fondamentale impuissance à réparer quoi que ce soit du désastre du monde. La poésie est un deuil perpétué (Forest, 1997 : 201).

L'enfant meurt à nouveau chaque fois que le livre est lu. D'un autre côté, il est ramené à la vie le temps de la lecture. C'est une fois qu'on accepte que l'écriture ne fasse pas ressusciter le défunt que la puissance salvatrice des mots peut finalement agir. Forest a ensuite publié deux autres livres qui abordent la maladie et la mort de sa fille Pauline, dont un dix ans après la triste disparition¹⁹. Était-ce dans l'espoir que le pouvoir des mots agisse enfin ou bien parce que « la littérature du deuil échoue forcément et que de cet échec elle tire le principe de sa perpétuelle justification²⁰ » (Forest, 2010 : 118)?

Malgré la pauvreté d'évocation des mots mise en relief dans les citations ci-dessus, l'écriture est une activité bénéfique pour soulager un deuil. Comme l'affirme Laurens : « Écrire m'arme. Fragile coffrage que ma vie, qui serait depuis longtemps effondré sans le fer de la phrase. » (*P*, 79) Dans une pure perspective pratique, l'écriture occupe l'esprit. Tandis qu'on est plongé dans la création d'un texte, on est concentré sur la tâche de créer du sens à l'aide des mots. Jurgensen déclare : « je ne

¹⁹ Ce sont les textes *Toute la nuit* (1999) et *Tous les enfants sauf un* (2007). Les références complètes des textes se trouvent en bibliographie.

²⁰ Cette citation représente le cinquième élément des « Sept propositions pour une poétique du deuil » publiées dans *Le roman infanticide : Dostoïevski, Faulkner, Camus. Essais sur la littérature et le deuil*. Forest explique pourquoi chacun de ses livres « particip[e] d'une même démonstration dont l'inachèvement même est la condition nécessaire » : « chaque texte [...] tir[e] sa nécessité nouvelle de la faillite essentielle à laquelle il se sait et se veut voué. Si bien qu'il faille écrire et réécrire sans cesse, chaque livre appelant celui qui le suit [...] » (Forest, 2010 : 119).

souffre pas quand j'écris » (1994 : 116). Écrire permet de garder le cap, de ne pas sombrer dans la tristesse et la dépression. Havercroft ajoute qu'« [e]n redonnant naissance à Philippe à travers le langage, en accouchant de ce livre de deuil, Laurens dévoile le côté créateur et productif du deuil, au lieu de le concevoir de manière strictement négative, en tant que pathologie » (2010b : 338). Les mots « coffrage » et « fer » évoquent l'idée de l'armature; l'écriture donne une structure à la vie malgré la tristesse. Ainsi, le deuil, plutôt que de seulement accabler la mère, donne lieu à une activité constructive.

Toute l'ambivalence du rapport à l'écriture est à l'œuvre dans le passage suivant tiré de *La disparition* : « Écrire, c'était mettre la vie en forme pour souffrir moins. Souffrir était ma dernière façon d'aimer mes enfants. J'aurais voulu me laver de cette phrase comme d'un maléfice. » (Jurgensen, 1994 : 9) L'auteure reconnaît que l'écriture l'aide à diminuer la peine. Il est alors compréhensible qu'elle cherche à s'adonner souvent à cette activité : qui voudrait continuellement avoir mal? D'un autre côté, la tristesse du deuil est associée au souvenir de ses filles. Le paradoxe se noue entre vouloir aller mieux et vouloir garder intact le souvenir des petites. Si la souffrance diminue parce que l'écriture agit, c'est comme si la mère aimait moins ses enfants. Le passage soulève aussi la présence d'un sentiment de culpabilité. Puisque la mort d'un enfant est reconnue comme étant une épreuve dont on ne se remet pas, comment est-il possible de continuer à vivre après? Jurgensen veut-elle « se laver de cette phrase » parce qu'elle se sent coupable de vouloir quand même « souffrir moins »?

Cela dit, les parents endeuillés n'oublient pas si facilement; le disparu continue d'habiter l'univers créatif de ses parents. À preuve, l'œuvre de Laurens, de la même façon que celle de Philippe Forest, est habitée par le fantôme du défunt. Catherine Mavrikakis le constate dans un article sur *L'amour, roman*. Elle écrit : « Le livre [...] est un tombeau de l'amour, des amours familiales, mais aussi une crypte, une autre,

beaucoup plus secrète que le livre *Philippe* ne l'était, érigée en monument pour ce petit garçon disparu qui hante toujours l'auteur. » (Mavrikakis, 2004 : 12) Barbara Havercroft est du même avis puisqu'elle souligne que « Philippe (le texte et le fils) hante les pages [des ouvrages ultérieurs de Laurens], tel un spectre insistant qui refuse obstinément de s'évaporer » (Havercroft, 2010b : 333). Par ailleurs, Florent Georgesco, à qui Laurens a accordé un entretien, souligne qu'il y a « des prolongements de *Philippe* dans tous [ses] livres suivants²¹ » (*La Revue Littéraire*, 2011 : 44-45). Il relève que dans l'avant-propos de *Quelques-uns*, Laurens écrit à propos de *Philippe* :

À cette époque, les mots étaient tout ce à quoi je pouvais tenir, me tenir, sur un fil [...]. Les mots, notre seul avenir. Et l'évidence s'impose : la langue a agi. [...] Elle a fonctionné comme un baume, un remède certes discret dont les effets ont pu d'abord paraître dérisoires, mais dont le succès dure encore : langue-onguent, cérat de mots qui opérait un lent et sûr adoucissement du chagrin. (*La Revue Littéraire*, 2011 : 44-45)

L'image de la langue-onguent est riche. Les mots rassemblés sont posés comme un pansement sur la plaie. Laurens parle de la langue maternelle comme étant celle « qui à ce moment-là m'a prise dans ses bras, si je peux oser cette métaphore, qui m'a enveloppée comme la mère que je n'étais pas ou plus. » (*La Revue Littéraire*, 2011 : 45) Le geste d'écrire est maternel : il « panse » le bébé et la mère. Elle n'est plus mère que dans la langue (maternelle) : écrire ce livre et non un autre prolonge son existence de mère; elle l'est tout le temps que dure l'écriture (et pas juste deux minutes, comme l'indique la citation citée précédemment) et elle le demeure pour tous ceux qui lisent le livre. C'est donc immortaliser l'enfant, mais aussi elle-même en tant que mère. Mais dans l'immédiateté de la mort, tout est souffrance.

²¹ Pour une belle analyse des références à Philippe dans les autres romans de Camille Laurens, voir Havercroft, 2010b : 319-342.

3.1.4 L'absurdité du réel et la hiérarchie de la douleur

La section « Souffrir » est d'ailleurs celle qui ouvre le récit. Avec ses 19 pages, elle est la deuxième en longueur du livre. Elle traite du moment de la mort et des quelques semaines qui ont précédé l'accouchement. Ces pages sont truffées d'oppositions du type « né à..., mort à... » ou encore « Il bougeait [dans la matrice], il ne bouge plus [dans son cercueil] », formules qui illustrent bien l'absurdité de la situation et la difficulté que peuvent avoir les parents à accepter la catastrophe.

La dernière fois que la narratrice a vu bouger le bébé dans son ventre est lors de la dernière échographie, moins de deux semaines avant l'accouchement. Le Dr L., qui testait une nouvelle machine, s'exaspérait de constater que le fœtus bougeait tout le temps, ce qui l'empêchait de bien prendre les mesures. C'est cette anecdote que Laurens relate au bas de la page 25. La page suivante débute ainsi : « Depuis le 7 février à 15 h 20, il ne bouge plus. Le petit oiseau est sorti, il a pris la pose éternelle. Sois bien sage, mon chéri, il-ne-faut-pas-désobéir-au-docteur. » (P, 26) La juxtaposition de l'opposition « il bougeait »/« il ne bouge plus » sur la fin d'une page et le début de la suivante opère un rapprochement entre les deux événements et crée un effet dramatique. Le contraste entre les deux images, celle d'un bébé vigoureux et celle d'un bébé désormais immobile, illustre l'absurdité de la mort. Comment le fœtus qui faisait des pirouettes dans l'utérus peut-il être devenu, si tôt après la naissance, cette forme inerte? La répétition à nouveau de la phrase « Il ne bouge plus » dans le passage suivant témoigne de la difficulté pour l'auteure de prendre conscience du fait que son bébé est décédé : « Il nageait, virevoltait, donnait du talon dans les starting-blocks. Il ne bouge plus. Baigneur noyé, kiki serré. Et nous sommes là, devant son corps sans vie, nous sommes là, immobiles, à prendre la mesure du désastre. » (P, 26) Quand le fœtus était dans le ventre de la narratrice, les médecins s'entendaient tous pour dire qu'il était vigoureux, qu'il bougeait beaucoup : « Vitalité

+++ », écrit le Dr Tarari dans le dossier médical. Il est donc d'autant plus paradoxal que le bébé meure à la naissance.

Au début du récit, la narratrice entre dans la pièce où son mari et une employée de la maternité viennent de terminer « d'habiller le bébé de la layette marine et blanche tricotée par sa grand-mère » (*P*, 15). La mère prend son enfant dans ses bras. Enceinte, puisque c'était son premier enfant, elle « avai[t] eu peur d'être maladroite lorsqu'il viendrait, de ne pas savoir » (*P*, 15). Elle constate pourtant que les gestes de protection et d'amour viennent naturellement, qu'« il n'y a rien à apprendre » (*P*, 15). La première page, qui pourrait figurer dans n'importe quelle histoire d'une naissance heureuse, ne laisse en rien présager le tragique de la situation. La mère qui, sous le regard du nouveau père, serre le « corps dense et plein contre le [s]ien, nuque soutenue au creux de [s]on coude, ruban renoué de la brassière contre le froid » (*P*, 15) : scène de félicité pour les nouveaux parents. Or, comme le lecteur le découvre dès le haut de la deuxième page, le bébé est déjà mort. La formule « dense et plein » pour désigner le corps du bébé vient s'opposer au trou, au vide qui se creusera en raison de la disparition. Bien que l'enfant soit déjà mort, il est là en chair et en os devant les yeux de ses parents, et cela suffit pour marquer son existence.

Le décès de l'enfant est vécu par la mère comme un abandon d'une grande brutalité : « avant de te reposer dans ce berceau sans roulettes ni draps, avant de m'*arracher* à la caresse de ta chair — ta peau veloutée, tes joues rondes, tes mains longues, tes pieds immenses — moi, j'ai eu deux minutes pour être mère » (*P*, 16; nous soulignons). Ce mot, « arrachement » est répété à la page 22 : « Je le repose dans son berceau et je sors. Passer la porte, sortir. Je ne le reverrai jamais, je ne le toucherai plus jamais. L'adieu au corps. Arrachement. » La mère doit déjà se séparer du nouveau-né, tout juste issu de sa matrice. Pendant quarante semaines, son corps a abrité le fœtus, et

s'est développé entre l'habitant et l'habitée une relation quasi symbiotique²². Le désir d'enfin connaître l'être qui a grandi en elle ne sera jamais assouvi. Le corps-à-corps est empêché et la mère ressent la violence de l'absence corporelle. Nicole Loraux témoigne de cette violence (qui ne diminue pas selon l'âge de l'enfant) dans *Les mères en deuil*. Faisant référence aux mères grecques, de Jocaste à Hécube, en deuil de leur fils, elle écrit : « La souffrance, donc, et la mémoire de l'intimité des corps, soudain présente avec une déchirante exactitude, surcroît de douleur pour le corps-mémoire des mères. » (Loraux, 1990 : 60) Cette « mémoire de l'intimité des corps » s'imprime profondément dans le psychisme des mères. Cela dit, avec Nadine Beauthéac, soulignons que, si la douleur liée à l'absence de la proximité corporelle « n'est pas un ressenti propre à la perte du tout-petit », elle « prend une tonalité extrêmement particulière dans le cas de la mort du bébé qui est dans un lien fusionnel avec sa mère et aussi, d'une autre manière, avec son père » (Beauthéac, 2006 : 69).

La mort de Philippe est une disparition subite, si bien que l'auteure n'a pas eu le temps d'intégrer qu'elle est devenue mère : « Je n'avais pas vu la ressemblance avec moi; je n'avais pas pu la voir, n'ayant sans doute pas encore bien compris, quelques heures après sa naissance, qu'il était mon fils. » (*P*, 17) Les similarités physiques sont une preuve du lien de parenté. Comme la filiation est le seul rapport qui reste après le décès de Philippe, la mère cherche à trouver les traces de son fils sur son corps. Elle explique même qu'il lui arrive de se confondre avec son bébé :

La nuit, parfois, dans le noir de la chambre, je joins les mains sur ma poitrine, je ferme les yeux, je gonfle à peine les joues — et mon bébé est là : non pas à l'intérieur de mon cœur ou de ma tête, non pas sentiment ou pensée, abstrait, mais là, bien là chaud et replet en lieu et place de moi-même. (*P*, 33)

²² Hélène Rouch a bien montré dans ses travaux sur l'économie placentaire que la fusion est illusoire. Le placenta agit à titre de séparateur entre la mère et le fœtus, ce qui fait qu'à aucun moment, les deux êtres sont fusionnels (Rouch, 1987). Mais le fantasme de fusion est tenace et souvent bienfaisant.

Le corps mort de l'enfant se superpose au corps vivant de la mère. Par cette manœuvre, elle semble même redonner vie momentanément à Philippe; elle le voit « chaud et replet » comme un nouveau-né, c'est-à-dire bien vivant. La formule « en lieu et place de moi-même » suggère que la narratrice laisserait aisément sa vie à son enfant, quitte à ce qu'elle disparaisse. L'espace d'un instant, l'illusion tient. Ensuite, écrit-elle : « ma poitrine se creuse, mon estomac se troue, et de cette tentative de possession charnelle la vérité soudain m'apparaît : je ne suis pas le corps, je suis la tombe » (*P*, 33). Il y a donc rupture là où il devrait y avoir filiation. Celle qui a porté la vie pendant neuf mois a engendré la mort; son corps a connu une défaillance. Le corps-tombe est-il donc celui qui « tue » l'enfant?

Une fois l'enterrement terminé, l'enveloppe physique de l'enfant n'est plus là pour rappeler la fin de la parentalité. C'est alors le corps de la mère qui prend le relais :

Plus d'un mois après, malgré une double dose de médicaments, le lait monte. Il déborde, il jaillit tout seul comme des larmes, il coule sur les seins, sur le ventre. La peau a la couleur et la transparence de paupières, elle est veinée de bleu. Nourrir, mourir. (*P*, 22)

Impossible pour elle d'oublier que son corps a porté la vie. Il recèle les traces du passage de l'enfant. Ses seins d'où le lait jaillit malgré la prise de médicaments pour empêcher la montée laiteuse sont le signe de la présence d'un nourrisson. Généralement, le lait est symbole de la vie; ici, il dit plutôt l'illusion, la perte. Dans « Le rire de la Méduse » (1975), Hélène Cixous invitait les femmes à écrire à travers les liquides du corps. Elle faisait entre autres référence à l'encre blanche du lait. Laurens répond à l'appel de Cixous, bien que la montée de lait soit ici un rappel tragique de l'absence du fils à nourrir. L'écriture du corps de l'enfant, même mort, permet de le ramener à la vie l'espace d'un instant. Si le bébé n'est plus, le corps de la mère est une preuve irréfutable que ce bébé a existé : « Sur mon corps, presque plus rien n'est lisible, que la ligne gravidique dont la teinte brune s'efface lentement. Ventre palimpseste où plus rien désormais ne pourra s'écrire à nouveau —

jouissance, grossesse, angoisse — que sur cette ligne. » (*P*, 22) La douleur de la perte est inscrite de façon indélébile sur la surface corporelle; la mort a écrit sur son corps. Il est d'autant plus choquant pour l'auteure de constater que certaines personnes de l'entourage font comme s'il n'en était rien.

La troisième partie du livre, nommée « Vivre », présente une ellipse de près d'un mois. Le chapitre précédent traitait de la visite de Laurens dans le cabinet du Dr L. après sa sortie de la maternité, c'est-à-dire autour du 8 février. Le premier paragraphe de cette section commence ainsi : « Début mars, nous rentrons chez nous. » (*P*, 67) Les quelques semaines entre ces deux dates ne sont pas racontées. Vu le titre de la section, nous nous attendions à trouver dans ces pages le récit de l'après : comment les parents ont-ils vécu les jours qui ont suivi l'enterrement? Ces quelque sept pages traitent plutôt aux réactions de l'entourage à la suite du décès. Est-ce parce que ce « flottement de jours et de semaines » (*P*, 38), cette « presbytie de la douleur » ne peut se dire? Laurens aurait-elle suivi le conseil de Lautréamont reproduit en page 20 : « Si vous êtes malheureux, il ne faut pas le dire au lecteur. Gardez cela pour vous » (*P*, 20)? Résolument, selon Laurens, « il ne s'agit plus de pudeur, mais d'impuissance » (*P*, 20). Tout occupée à souffrir, l'auteure était incapable d'écrire. Ainsi que le suggèrent l'ordre de succession des sections du livre, il faut d'abord souffrir et ensuite tenter de comprendre pour pouvoir éventuellement vivre et écrire. Donc l'ordre est chronologique alors que l'ordre de l'écriture a peut-être été différent.

L'auteure en veut à plusieurs parce qu'ils n'ont pas su être à la hauteur de sa perte. Cette partie prend la forme d'un inventaire : chaque paragraphe commence par la formulation « Il y a ceux qui... ». En tête de liste, il y a « ceux pour qui ça n'est pas bien grave : dans leur bouche, la naissance devient une sorte d'extrême fausse couche, et ils s'étonnent de l'enterrement comme d'un luxe au romantisme excessif » (*P*, 67). Cette vision des choses laisse supposer que le temps du deuil devrait coïncider avec la durée de vie de l'enfant. Pourtant, tel que l'écrit Nadine Beauthéac,

« [l]e deuil du bébé n'est pas évinçable en raison du petit âge du défunt » (2006 : 69). La société fait preuve d'un déni collectif envers la mort d'un enfant. Dans un monde où vitesse et efficacité sont reines, on s'attend à ce que le deuil soit quasi spontané. Rapidement, les endeuillés devraient passer à autre chose. La narratrice de *L'inconsolable* le constate tandis que ses proches la ramènent à l'ordre : « ils trouvent que cela fait trop longtemps, il faut passer à autre chose, les vivants avec les vivants, disent-ils entre eux » (Godard, 2006 : 17). Cela est d'autant plus probant quand le disparu est un fœtus ou un nouveau-né.

Au second rang, « [i]l y a ceux qui établissent une hiérarchie du malheur : le pire, c'est quand même de perdre un enfant, un *vrai*, une fillette de sept ans ou un fils de vingt ans [...]. Là, c'est *vraiment* terrible, car les parents restent avec leurs souvenirs » (*P*, 67; l'auteure souligne). La réaction de ces gens confirme l'énoncé suivant de Beauthéac :

[Beaucoup croient que l]a souffrance de la mort d'un tout-petit n'a pas lieu de s'exprimer, à la différence de celle de la mort d'un adulte ou d'un enfant plus grand, jeune adulte ou adulte mature qui a eu le temps de marquer son entourage relationnel par une personnalité constituée. (2006 : 67)

Dans le cas d'un nouveau-né, ce n'est pas la « personnalité constituée » qui marque l'entourage, mais plutôt la promesse d'une personnalité en devenir. Ainsi que l'écrit Laurens : « Peu importe l'âge auquel meurt un enfant : si le passé est court, demain est sans limites. Nous portons le deuil le plus noir, celui du possible. Tous les parents pleurent les mêmes larmes : ils ont des souvenirs d'avenir. » (*P*, 68)

Ensuite, « [i]l y a ceux qui me tapotent le dos et m'assurent, comme si j'avais raté mon bac, que je vais "finir par y arriver" » (*P*, 68). Ce commentaire laisse supposer qu'un enfant est un objet que l'on peut remplacer. Ainsi que le suggère Beauthéac,

[u]n bébé est considéré comme un être en devenir par l'entourage : celui-ci attend ses premiers pas, ses premières paroles comme des ébauches de

sa personnalité. Un être ayant une personnalité à part entière est considéré comme irremplaçable; un bébé qui meurt est « remplaçable » parce qu'on considère qu'il ne possède pas lui-même une personnalité totale et parce que ses jeunes parents peuvent en faire un autre, en auront certainement un autre ou en ont eu d'autres (2006 : 67).

Cet éventail de réactions de l'entourage montre combien le deuil périnatal est un sujet délicat. Ces commentaires contribuent à nier la subjectivité de Philippe. L'idée d'un enfant de remplacement « minimis[e] [...] l'importance du bébé mort et la souffrance de sa disparition » (Beauthéac, 2006 : 67). Ainsi, « [p]ar eux, à leur insu, écrit Laurens, Philippe souffre mille morts : en faisant comme si de rien n'était, ils font comme s'il n'était rien » (*P*, 70-71).

Heureusement, certains ont su exprimer leur impuissance : « Il y a ceux qui ont couru le risque d'être banals — et bien sûr ils l'étaient, mais nous aidaient à vivre — [...]; ceux qui ne savaient pas quoi dire et qui l'ont dit, [...] ceux qui nous ont donné ce qu'ils avaient, ce qu'ils étaient. » (*P*, 71) Ces gens, « qui reconnaissent ouvertement les enjeux énonciatifs propres au deuil, c'est-à-dire l'impossibilité même de trouver des paroles convenables » (Havercroft, 2010b : 332), ont été d'un grand secours aux parents endeuillés. Au même titre que les lettres reçues par Geneviève Jurgensen et son mari, l'effort de sincérité et d'empathie qu'ont fourni ces personnes a contribué à ce que les parents se sentent reconnus dans leur peine.

3.1.5 De la fiction à l'autofiction : un mouvement vers le soi et vers l'Autre

La question du « je », dont nous avons parlé au début du chapitre, est également au premier plan dans la querelle qui a opposé Camille Laurens à Marie Darrieussecq²³. À l'automne 2007, Marie Darrieussecq, qui a le même éditeur que Laurens, fait

²³ Pour une analyse du conflit entre les deux auteures, voir Richard, 2010; Strasser, 2012 et Robson, 2015.

paraître *Tom est mort*, un roman à la première personne qui raconte, dix ans après les faits, la souffrance de la perte et la lourde étape du deuil de Tom, mort accidentellement à quatre ans et demi en tombant de la fenêtre de l'immeuble où il habitait avec sa famille. À la lecture du texte, Camille Laurens éprouve un vif malaise puisqu'elle y reconnaît des passages de son texte : « phrase ou idée, scène ou situation, mais aussi rythme, syntaxe, toujours un peu modifiés, mais manifestement inspirés de [s]on épreuve personnelle et de l'écriture de cette épreuve » (Laurens, 2010a : 497). Dans « Marie Darrieussecq ou le syndrome du coucou », texte qu'elle publiera alors dans *La Revue Littéraire* pour exprimer sa colère et interpeller sa consœur, elle raconte d'abord les circonstances dans lesquelles elle a pris connaissance du roman pour ensuite formuler les griefs que lui inspire le projet de Darrieussecq. Elle explique avoir assisté à un événement littéraire dans lequel l'intéressée lisait des passages de son prochain roman, *Tom est mort*, à paraître à la rentrée suivante. Laurens écrit :

Et pour présenter ce livre, elle a dit quelque chose comme « Il y avait très longtemps que j'avais envie de traiter le thème de l'enfant mort. » Je ne me souviens pas de la phrase exacte, parce que toute mon angoisse s'est concentrée d'un coup sur le seul mot dont je sois sûre : le « thème » de l'enfant mort. Je n'ai pas bien suivi la lecture non plus, j'ai juste noté que la narration était à la première personne, c'était la mère qui racontait, et je me suis sentie soudain menacée, mais sans savoir de quoi. (Laurens, 2010a : 495)

Après l'événement, elle a demandé le livre à leur éditeur commun et sa lecture n'a fait qu'accroître son malaise : « j'ai lu *Tom est mort* dans un vertige de douleur, le sentiment d'une usurpation d'identité, la nausée d'assister par moments à une sorte de plagiat psychique » (Laurens, 2010a : 497). L'expression « plagiat psychique », forgée par Laurens, fera couler beaucoup d'encre. Annie Richard, dans son article sur la controverse, la définit ainsi : « “singer” (mot de Camille Laurens) le sujet au niveau du symbolique, de sa manière, unique, d'habiter le “je” de la narration » (Richard, 2010 : 4).

Ce que reproche Laurens à Darrieussecq n'est pas d'avoir choisi la fiction pour raconter une histoire qu'elle n'a pas vécue, mais bien d'usurper la sienne²⁴. Tel un coucou qui vole le nid des autres oiseaux pour y pondre, Darrieussecq s'est introduite dans la « chambre à soi » de Laurens et y a écrit à partir de son bureau. Du moins, c'est l'impression qu'a eue Camille Laurens : « j'ai eu le sentiment, en le lisant, que *Tom est mort* avait été écrit dans ma chambre, le cul sur ma chaise ou vautrée dans mon lit de douleur. Marie Darrieussecq s'est invitée chez moi, elle squatte » (Laurens, 2010a : 500). Ce qui est particulier dans cette situation conflictuelle est que l'accusation relève d'un ressenti, qu'elle ne puisse être prouvée par des faits. Cela est le contraire de la mort de Philippe : les faits sont indéniables, mais elle ne peut nommer le médecin qu'elle accuse de négligence. Il y a un procès dans le livre (le médecin), mais elle ne peut le nommer. Il lui a « volé » son enfant. N'y aurait-il pas un lien à faire avec les accusations publiques à Darrieussecq, qui est nommée? Cet événement matérialiserait une vengeance qu'elle n'a pas eue avec le médecin? La question se pose.

Laurens, en s'inspirant des travaux du psychanalyste Paul Mathis, souligne qu'il y a deux positions d'écriture : « Soit on écrit depuis, on interroge la source, l'origine; soit on écrit sur, en restant à distance » (Laurens, 2010b : 28). Dans l'autofiction, il s'agit évidemment d'écrire « depuis ». Dans *Tom est mort*, « Marie Darrieussecq écrit sur le deuil, et non depuis, tout en orientant le lecteur vers un faux pacte, le Je, pronom de la présence, impliquant un ici et maintenant, une incarnation. » (Laurens, 2010b : 28) Le « je » qui écrit n'a pas eu à faire le deuil d'un enfant, seulement à le fantasmer. C'est un récit intime « pour de faux ». Pour Laurens, parce qu'il s'approprie la langue des autres, parce qu'il « mime la langue du deuil, [mais] ne la secrète pas » (Laurens, 2010b : 31), le livre de Darrieussecq se situe « hors de toute éthique » (*La Revue Littéraire*, 2011 : 50). Le livre sonne faux puisqu'il n'est pas incarné par la langue.

²⁴ Nous n'exposerons pas le point de vue de Darrieussecq sur cette histoire puisque notre sujet est *Philippe* et que nous adoptons la perspective de Laurens.

Pour illustrer son propos, Laurens souligne l'absence de culpabilité qui habite la mère de Tom dans le roman. Ayant eu à faire le deuil de son fils, Laurens sait trop bien que le sentiment de culpabilité guette toujours la mère endeuillée, même s'il est parfois injustifié. Pourtant, dans le cas de la narratrice de *Tom est mort*, c'est parce qu'elle a oublié de fermer la fenêtre de la chambre de l'enfant avant la sieste qu'il a pu tomber. Elle aurait donc dû s'en vouloir terriblement. Cette incongruité fait du roman un livre « en toc » selon les termes de Laurens.

Ce qui est aussi à l'œuvre dans cette querelle est l'idée que l'écriture remplirait une fonction. Laurens pose la question suivante : « Mais au bout du compte, mise à part l'émotion facile et prompte, quel est le projet d'un tel déploiement sur un "thème" aussi consensuel? Et ne faut-il pas qu'un écrivain engage quelque chose de soi, qu'il s'expose de façon singulière, qu'il se risque? » (Laurens, 2007) C'est ici que l'on voit que les deux auteures n'ont pas la même vision de la littérature. D'un côté, « un "je" impliqué et autobiographique pour Camille Laurens, [de l'autre,] un "je" plus distancié chez Marie Darrieussecq » (Strasser, 2012). Chacune des auteures se trouve de son côté du spectre sur les questions d'incarnation du « je » et de distance vis-à-vis de son récit : voilà pourquoi on se retrouve devant un dialogue de sourdes.

La présentation du conflit entourant la publication de *Tom est mort* nous permet de mettre en lumière la vision de l'écriture de Camille Laurens. Comme les reproches qu'elle a adressés à sa collègue le laissent voir, pour Laurens, la parole doit être ancrée dans le réel. Cela est d'autant plus vrai depuis le décès de son fils :

Tous mes livres depuis *Philippe* s'enracinent dans le réel, la langue a ce point d'ancrage, d'un livre à l'autre j'y engage ma propre vie, c'est pourquoi le roman de Marie Darrieussecq, ce simulacre, violente l'idée même que je me fais de la littérature. (Laurens, 2010b : 32)

L'écriture lui permet de faire face à la brutalité du réel. Autorisant l'exploration du sujet, elle entraîne un mouvement vers soi qui aide à affronter le deuil, et permet de retrouver momentanément son fils. Paradoxalement, ce mouvement vers soi

s'accompagne chez Laurens d'un mouvement vers l'autre. En effet, l'auteure tient toujours compte du destinataire quand elle écrit :

Il me semble qu'on écrit pour être lu, pour être reconnu par les autres. D'ailleurs, quand je réfléchis à l'autofiction, une part importante de l'intérêt que j'éprouve pour ce genre littéraire vient de l'idée d'adresse, de destinataire. L'autofiction a de l'intérêt quand c'est un « je » qui suppose immédiatement un « vous » ou un « tu », fût-il imaginaire. La langue est un lien. Parler, écrire, c'est parler, écrire à quelqu'un. Là aussi, c'est un mouvement, un mouvement vers l'autre. (*La Revue Littéraire*, 2011 : 33)

Le « je » dans *Philippe* s'adresse entre autres aux lecteurs. Le livre se termine d'ailleurs sur cette adresse : « Pleurez, vous qui lisez, pleurez : que vos larmes le tirent du néant. » (*P*, 81) Avec Hannah Kilduff, constatons que ce sont les lecteurs qui, par le geste de lecture et par leurs larmes, peuvent ressusciter Philippe chaque fois²⁵. C'est pour être entendu et pour que sa peine soit reconnue par eux que l'auteure a couché ces mots sur le papier. Cela dit, Laurens a également un autre destinataire en tête pendant qu'elle écrit : le fils. Elle s'adresse parfois directement à lui, comme s'il était présent : « J'écris pour dire *Je t'aime*. Je crie parce que tu n'as pas crié, j'écris pour qu'on entende ce cri que tu n'as pas poussé en naissant — et pourquoi n'as-tu pas crié, Philippe, toi qui vivais si fort dans mes ténèbres? » (*P*, 81; l'auteure souligne) Le texte n'existe que parce que l'enfant n'a pas pleuré à la naissance, parce qu'il est mort. Comme l'affirme Kathryn Robson, « [h]er screaming/writing functions as an act of ventriloquism that both speaks for Philippe (in emitting the newborn cry that he failed to) and to Philippe (addressed as “tu” here, like a living interlocutor) and somehow restores to him his voice » (Robson, 2015 : 53). Ainsi, la publication du texte sur le fils permet de redonner voix et vie à l'enfant, du moins, pendant le temps de la lecture.

²⁵ « [I]t is the tears of the readers that can complete the task so desired by the text to save Philippe from the “néant” of forgetting. » (Kilduff, 2009 : 373)

3.2 *À ce soir* (2001) de Laure Adler

Laure Adler a aussi cherché à ramener son fils à la vie le temps de l'écriture du livre, et ensuite de sa lecture. L'auteure est surtout connue comme journaliste et historienne des femmes. Elle a entre autres écrit une biographie de Marguerite Duras, de Simone Weil et de Hannah Arendt, de nombreux essais et la série de beaux livres *Les femmes qui*²⁶... Elle a publié *Immortelles* (2013), « [r]oman sur la jeunesse, ses espérances, ses illusions, ses fougades et ses coups de foudre » (Adler, 2013 : quatrième de couverture). Bâti sur une série d'analepses, le texte rétrospectif raconte les souvenirs de la narratrice avec Florence, Suzanne et Judith, trois amies avec qui elle a grandi et dont l'amitié l'a transformée. Le roman commence par une réflexion qui laisse voir que l'auteure est habitée par la mort :

Ma famille me reproche de vivre dans le passé, de ne plus savoir goûter au présent et de pouvoir encore moins m'imaginer l'avenir. Elle a raison. Je me suis construit une sorte de grande cage mentale où j'ai emprisonné des souvenirs, des émotions, des perceptions. Je vis avec mes disparues. [...] Contrairement à d'autres personnes de mon entourage, je n'ai pas de problèmes avec ce commerce. Elles ne me répondent pas, mais ce n'est pas grave. L'important est de savoir s'approcher de ce royaume où l'on ne s'aventure plus guère. (Adler, 2013 : 9)

Ces paroles, prononcées par la narratrice, auraient très bien pu se trouver dans le récit *À ce soir*, le premier et seul texte résolument autobiographique d'Adler. En remplaçant « mes disparues » par « mon disparu » et « Elles ne me répondent pas » par « Il ne me répond pas », le lecteur peut aisément s'imaginer que le paragraphe fait référence au fils mort trop tôt.

²⁶ *Les femmes qui lisent sont dangereuses* (2006, avec Stefan Bollman), *Les femmes qui écrivent vivent dangereusement* (2007, avec Stefan Bollmann), *Les femmes qui aiment sont dangereuses* (2009, avec Elisa Lécosse) et *Les femmes qui lisent sont de plus en plus dangereuses* (2011, avec Stefan Bollman), tous publiés chez Flammarion.

À ce soir n'a pas fait l'objet de beaucoup d'analyses textuelles. Outre quelques recensions, mentionnons les articles critiques de Barbara Havercroft, de Gill Rye et de Martine Delvaux qui, comme les travaux sur *Philippe*, analysent le texte dans la perspective du deuil. Delvaux glose sur l'expression « fausse route » en réfléchissant, à l'aide de la pensée de Jacques Derrida, à la possibilité ou à l'impossibilité de dire l'événement. Selon elle, « [l]a lecture du livre de Laure Adler nous apprend peut-être qu'un aveu n'est jamais vraiment transmis, puisque entre le départ et l'arrivée, il est transformé. [...] L'aveu, en somme, fait toujours, devrait toujours *faire fausse route* » (Delvaux, 2005 : 113; l'auteure souligne). L'article de Rye, mentionné en début de chapitre, pose la question de la parentalité au-delà du décès de l'enfant. Restons-nous père ou mère quand notre enfant n'est plus? La narratrice d'*À ce soir*, « une mère vivante qui a perdu un enfant » (ACS, 50) fait état d'un « continuing sense of motherhood » (Rye, 2007 : 275). Enfin, Havercroft dégage une poétique du deuil chez l'auteure québécoise Denise Desautels et chez Laure Adler, qu'elle lit en parallèle. Pour la critique, si l'écriture de la perte n'arrive pas à faire aboutir le travail du deuil, elle permet tout de même à la personne endeuillée de « scruter la définition de sa perte, de lui attribuer un sens » (Havercroft, 2010a : 95). Havercroft atteste que, chez Desautels comme chez Adler, « la création s'avère un moyen de survivre à la perte et non pas une façon d'enterrer les morts définitivement » (Havercroft, 2010a : 160²⁷). Ces articles, qui seront convoqués à différentes reprises dans la deuxième partie de ce chapitre, éclaireront notre analyse du texte d'Adler.

Le récit *À ce soir* commence par une scène où un accident de voiture qui aurait pu coûter la vie à la narratrice est évité de justesse. Prise derrière un camion qui n'arrive pas à tourner à une intersection, la narratrice essaie de le doubler : « J'entends le hurlement. Ne vois rien, mais comprend que c'est la fin. Tout devient blanc. [...] Une douceur inhabituelle s'empare de moi. Suit une sensation d'abandon délicieuse. »

²⁷ Cette citation est tirée du résumé de l'article, publié dans le numéro 106 de la revue *Voix et Images*.

(ACS, 12) L'homme qui se trouvait dans la voiture qu'elle a failli heurter s'avance vers elle et « hurle des injures à s'en étrangler. [...] Puis, il se met à genoux, en face [d'elle], et crie, à plusieurs reprises : “On a failli mourir” » (ACS, 13-14). Le « non-événement » de la collision a fait germer l'idée du texte sur la mort du fils, survenue dix-sept ans auparavant. La peur de mourir qui a envahi l'auteure au moment de l'impact anticipé lui a rappelé qu'elle était toujours en vie tandis que son fils est décédé depuis longtemps. Si l'homme semble avoir éprouvé de l'angoisse à l'idée de la fin, la narratrice a plutôt ressenti douceur et abandon. Loin de craindre la mort, elle y consent, s'étonnant « simplement que cette chose-là — à laquelle [elle a] tant pensé — surgisse maintenant, dans cette lumière d'une journée qui commence » (ACS, 12). Le texte revient sur les événements qui ont fait basculer la vie de la narratrice et de son conjoint près de vingt ans plus tôt.

Elle venait d'arriver au travail quand « l'accident » s'est produit. Son bébé, qui, la veille, avait eu son rendez-vous de routine chez le pédiatre, s'est mis à respirer très difficilement. C'est la nounou qui l'a emmené à l'hôpital. Après une période qui a semblé interminable à la mère, le bébé a été vu par un médecin qui a immédiatement reconnu que « [c']était très grave et très urgent » (ACS, 81). Le récit, qui est entrecoupé de commentaires métatextuels sur le processus d'écriture et de passages rétrospectifs qui racontent la plénitude de la grossesse et les moments de tendresse avec le bébé, s'attarde ensuite sur les nombreuses semaines d'hospitalisation jusqu'au décès de l'enfant.

Le titre « À ce soir » est polysémique. Il fait référence d'abord à une expression banale du quotidien, que l'on prononce au moment de quitter la maison. La narratrice l'a probablement dite à son fils le matin fatidique, comme tous les matins, au moment de partir travailler. Le choix d'une phrase usuelle pour désigner le récit d'un événement inhabituel et indicible révèle la fragilité de la vie et l'imprévisibilité de la mort. Ensuite, cette formule est inscrite sur le cadran de la montre de l'auteure,

cadeau de l'amoureux. Le soir après le « non-événement de l'accident » (ACS, 15), la narratrice remarque qu'un nuage de buée cache la mention « À ce soir » ; « [o]n dit que la peur crée des sécrétions toxiques » (ACS, 15). Sur le plan symbolique, l'effacement des trois mots évoque l'impossibilité de dire « à ce soir » à notre interlocuteur parce qu'on ne le reverra plus. L'embuement représente alors la rupture du lien. Par ailleurs, comme le souligne l'auteure, la disparition de l'inscription laisse toute la place à la date du jour : le treize juillet, qui est le jour du décès de Rémi, dix-sept ans auparavant. Cette coïncidence ravive la douleur liée à la mort de l'enfant, et fait « surgir²⁸ » l'écriture. Enfin, l'expression « À ce soir » est une sorte d'annonce de la mort à venir : « Vivre après, dans l'espace abandonné par la mort qui, elle, ne fait jamais défaut, ne vous laisse plus en paix, a vite fait de vous murmurer, à sa façon, un *À ce soir* qui résonne comme une menace. » (ACS, 188) La narratrice s'imagine que la mort, sous une figure incarnée, s'adresse à elle. Lui ayant déjà pris son fils, elle viendra éventuellement la chercher. Dans l'intervalle, il faut vivre. Ce temps intermédiaire est celui de l'écriture.

3.2.1 « Le temps passe, le souvenir reste » : la question du temps

Si Camille Laurens a écrit *Philippe* sur le coup de l'émotion, dans l'immédiateté de la mort de l'enfant, Laure Adler a attendu de nombreuses années avant de revenir sur la mort de son enfant dans un livre. Laisser le temps passer, c'est aussi ce qu'a fait Geneviève Jurgensen avant la publication de *La disparition*. Elle écrit : « Treize ans ont passé et je ne tiens pas encore une demi-journée sans évoquer mes filles. » (1994 : 166) Il est clair dans cette citation que le passage du temps n'altère en rien la présence des enfants décédés dans la mémoire d'un parent endeuillé. Même après

²⁸ La formulation est d'Adler : « Le texte qui suit s'est imposé à moi juste après. Il a surgi de la nuit. » (ACS, 15)

toutes ces années d'absence, la mère a constamment ses deux fillettes en tête. Philippe Forest a, comme nous l'avons déjà mentionné, consacré trois textes à la maladie et la mort de sa fille Pauline. Le premier, *L'enfant éternel*, a paru l'année suivant son décès. Deux ans plus tard, il est revenu sur les faits dans *Toute la nuit*. Près de huit ans se sont écoulés (et donc dix ans depuis le décès de Pauline) entre la publication de ce livre et celle de *Tous les enfants sauf un*. Forest y écrit : « je ne pensais pas que dix ans passeraient aussi vite. Et que tout ce temps m'aurait laissé à ce point inchangé » (Forest, 2007 : 9-10). Comme Jurgensen, Forest constate que le temps qui passe n'est pas ressenti de la même façon par les parents qui ont perdu un enfant; le deuil vient modifier le rapport à la temporalité.

Revenons à la phrase de Pontalis citée en exergue : « Toujours, j'aurai cherché un subtil équilibre entre le temps qui passe et celui qui ne passe pas. » L'équilibre recherché par Pontalis se situe au carrefour de deux modalités du temps : le temps qui passe, incontrôlable, impossible à interrompre, qui correspond au cours des jours, et celui qui ne passe pas, flexible, malléable, qui correspond à notre perception des événements. En d'autres mots, la vie continue malgré une fixation au moment du choc. Une telle perception instaure un nouveau rapport temporel. Camille Laurens formule les choses un peu différemment dans *Cet absent-là*, publié en 2004, soit dix ans après la mort de Philippe. Selon elle, « [l]e temps passe, le souvenir reste » (Laurens, 2004 : 47). Cette phrase suggère aussi une distinction entre les deux modalités du temps, associant cette fois « celui qui ne passe pas » au souvenir de l'enfant. Puisque la mort d'un enfant vient modifier le passage du temps et que le cours des jours n'aide en rien à guérir la peine, il s'agit pour les endeuillés de trouver comment apprivoiser ce nouveau rapport. Pour beaucoup, dont les auteurs que nous venons de citer, cet apprivoisement passe par l'écriture. Dans *À ce soir*, Laure Adler affirme :

J'écris pour mettre à distance et tenter d'apprivoiser le temps. Vous verrez avec le temps..., m'avait dit une vieille dame croisée à l'hôpital

après les formalités. Elle croyait me consoler. Mensonges et infamie. Avec le temps, justement, rien ne s'efface, rien ne s'adoucit. Bien au contraire. [...] Le temps ne change rien. Et c'est mieux ainsi. (ACS, 50-51)

L'idée selon laquelle « rien ne s'efface » rejoint le constat fait par Jurgensen, Forest et Laurens dans les passages cités plus haut.

Dans un article intitulé « La mort d'un enfant et le temps : vingt ans après », Annick Ernoult, qui a elle-même perdu un enfant et qui a ensuite décidé de travailler auprès des groupes de deuil pour aider d'autres parents éplorés, traite du concept de « temps ennemi ». Les parents qui se font dire qu'avec le temps, cela ira mieux « redoutent terriblement d'aller mieux, ce qu'ils associent à un oubli de leur enfant » (Ernoult, 2006 : 74). Au fil des années suivantes, les parents « font l'expérience de l'éloignement, voire parfois de l'effacement de certaines traces de leurs enfants » : le son de sa voix, l'odeur de sa peau, la douceur de ses cheveux. Ils considèrent alors le temps qui les sépare de leur enfant « comme leur pire ennemi » (Ernoult, 2006 : 75). Cette peur de l'oubli est sans doute ce qui fait dire à la narratrice d'*À ce soir* : « Le temps ne change rien. Et c'est mieux ainsi. » À la longue, cependant, le « temps ennemi » peut devenir problématique et destructeur. Le défi pour les endeuillés, souligne Ernoult, est alors de modifier le rapport au temps pour éventuellement s'en faire un ami. Un des moyens qu'elle propose pour y arriver est justement l'écriture²⁹, puisque « même si les mots ne ramènent pas l'enfant à la vie, écrire fixe les événements que le temps semble emporter » (Ernoult, 2006 : 80). Une fois les événements fixés, ils ne peuvent plus être oubliés; le livre agit à titre de témoin des souvenirs que laisse l'enfant.

Dans *À ce soir*, la question du temps occupe une place importante. Le fait d'attendre plusieurs années avant de revenir sur la mort de Rémi a permis à l'auteure de prendre

²⁹ Les autres méthodes suggérées sont l'entretien en face à face, les groupes d'entraide et les photos (Ernoult, 2006 : 80).

du recul. Cette préoccupation s'illustre entre autres par une narration qui se déplace entre différents moments d'énonciation : le présent de l'écriture, le moment de l'accident de voiture évité, le matin de l'« accident » de Rémi, la grossesse, les longues semaines passées à l'hôpital, le temps du deuil, etc. L'emploi systématique d'analepses et de prolepses contribue à illustrer le changement de perception lié à la scission entre « le temps qui passe » et « celui qui ne passe pas ». La narratrice identifie une troisième modalité temporelle qui correspond à la période d'hospitalisation : le temps suspendu. Tandis que Rémi est admis et transféré dans le département de réanimation, la mère attend le père de l'enfant, qui est pris dans un bouchon de circulation. À l'évocation du possible « retard » de l'homme, la mère sursaute et fait le constat suivant :

Nous n'étions plus dans un temps qui continuait, un temps construit avec les notions d'avance, de rendez-vous, de division. Nous étions déjà emportés dans un grand charivari, suspendus dans un temps immobile, fixés dos au mur, définitivement retenus dans un présent mortel, un présent sans avenir. (*ACS*, 85)

Dès les premières heures passées à l'hôpital, la perception du temps se modifie. Puisque les parents passent de longs moments au chevet de l'enfant et qu'ils nourrissent beaucoup d'espoir envers une éventuelle guérison, le temps présent semble s'écouler plus lentement. Pendant cette période, « [c]omme l'ordre du jour et de la nuit, celui de la veille et du sommeil sera aboli » (*ACS*, 96), souligne la narratrice. Le temps est un perpétuel maintenant. Malgré la dégradation progressive de l'état de santé de Rémi, ce dernier a parfois des regains d'énergie qui font espérer une éventuelle guérison. Le dernier épisode de progrès a duré trois semaines. Les parents étaient ravis : « Les raisons d'espérer nous avaient été données par l'ensemble du service. Nous ne rêvions pas. Notre fils allait mieux. Il témoignait d'une force de résistance remarquable, nous avait dit le professeur. » (*ACS*, 147) Dans ces moments où l'espoir est permis, le temps devient promesse : « Nous sommes bien. Nous vivons avec notre fils, par notre fils, pour notre fils. Le temps semble immobile. Il est notre

allié. Encore un jour de gagné. » (ACS, 174) Ce jour de plus est une victoire (temporaire) contre la mort. Malheureusement, dans cette histoire, c'est cette dernière qui finit par l'emporter.

Si le temps suspendu et le temps immobile correspondent au récit de la maladie, le temps disparu désigne quant à lui la vie de Rémi jusqu'à l'accident. Le choc de sa mort altère la mémoire de la mère. Elle écrit : « De ces neuf mois vécus avec lui, [...] je ne me souviens guère. Ruse de la mémoire ou attentat à l'unité du temps, conséquence en moi de la déflagration? C'est un temps incendié par l'après. » (ACS, 53) Dans un des nombreux commentaires métatextuels de ce texte, la narratrice réfléchit à la raison qui pourrait expliquer cet oubli : « Peut-être parce que ce temps-là de l'enfant, ce temps avec l'enfant, s'est transformé, à mon insu, en sanctuaire, en territoire inviolé. » (ACS, 53) Seuls les enfants venus après ont accès à cet espace intime quand ils demandent à leur mère de leur raconter la vie avec leur grand frère disparu.

3.2.2 « [U]ne tentative de raccommodement avec le monde »

Comme nous venons de l'affirmer, les commentaires métadiscursifs abondent dans le récit d'Adler. La présence accrue de ce procédé par rapport à *Philippe* a sans doute à voir justement avec le passage du temps. Les années qui se sont écoulées depuis le décès ont permis un certain recul sur les événements, palpable dans les réflexions de l'auteure. Dans son article sur la poétique du deuil chez Denise Desautels et Laure Adler, Barbara Havercroft identifie « trois éléments déterminants et structurants de l'écriture du deuil » (Havercroft, 2010a : 89) chez Adler, parmi lesquels se trouve justement cet emploi de commentaires autoréflexifs. La plupart de ces interventions de l'auteure, comme la suivante, portent sur « la raison d'être du texte » (Havercroft, 2010a : 93) :

Pourquoi écrire aujourd'hui alors que chacun tente d'oublier, de ne pas dire? Parce que le temps ne fait rien à l'affaire, n'efface aucune blessure. Parce que la souffrance peut aussi devenir une morale. Parce que la douleur n'est pas une compagne, mais une ennemie sans fierté qui tente toujours de vous séduire par le bas. (ACS, 129)

Il est sous-entendu dans le « aujourd'hui » les nombreuses années qui ont passé depuis le décès de Rémi. Pourquoi écrire ce récit maintenant? Ainsi que le souligne Havercroft, « la réponse complexe à cette question primordiale fait l'objet de bon nombre de commentaires métatextuels, tous d'ordre explicatif, comme si l'auteure sentait le besoin de s'assurer que sa démarche n'était pas futile » (Havercroft, 2010a : 93). De ce fait, Adler affirme que son texte « n'est pas un récit », mais plutôt « une tentative de raccommodement avec le monde » (ACS, 29). Le choix du terme « raccommodement » suggère qu'il y a eu une déchirure; la réparation passe par l'écriture. À la manière de Camille Laurens, qui a compris que « les mots étaient tout ce à quoi [elle] pouvai[t] tenir³⁰ » (*La Revue Littéraire*, 2011 : 44-45), Adler constate que les mots aident à vivre : « Les pauvres mots. Les mots écrits, les mots parlés, les mots entendus, les mots dérobés, les mots qui circulent à votre insu, les mots qui ne vous sont pas destinés, seul ce bain de mots [nous sommes tentés d'ajouter « et ce bain de temps »] m'a tenue en vie. » (ACS, 29) Cela dit, comme le déclare justement Havercroft, « Adler ne se fait aucune illusion quant à la capacité de l'écriture de la “guérir” de sa détresse, d'achever le travail du deuil » (Havercroft, 2010a : 93) : « Je n'écris pas pour me souvenir. Je n'écris pas pour apaiser la douleur. Je sais depuis dix-sept ans que la douleur est et demeurera ma compagne. Je vis avec elle. Je la tiens en laisse. Quelquefois, elle me bouscule et me fait tomber. » (ACS, 49) La douleur est ici comparée à un animal domestique. La garder en laisse permet de la tenir à distance, mais aussi de s'assurer qu'elle ne s'égaré pas. En d'autres mots, la narratrice reconnaît par ce passage qu'elle est en quelque sorte attachée à sa « compagne » comme on est attaché à son chien ou à son chat. Ressentir la peine est une autre façon

³⁰ Voir page 146.

pour elle de se rappeler son fils. Si Jurgensen, qui reconnaissait que « [s]ouffrir était [s]a dernière façon d'aimer [s]es enfants », voulait « [s]e laver de cette phrase comme d'un maléfice » (Jurgensen, 1994 : 9), il semblerait qu'Adler n'ait pas eu la même volonté de s'affranchir de la douleur. Plutôt, elle a cherché à « trouver la mesure », c'est-à-dire à « [v]ivre avec la mort de l'enfant » sans « la cacher », ni « l'exhiber » (ACS, 129).

Les commentaires métatextuels servent aussi à communiquer le sentiment de culpabilité de l'auteure. Les spécialistes du deuil s'entendent pour dire que les parents se sentent toujours coupables d'avoir perdu un enfant. Comme nous l'avons mentionné plus tôt, Michel Hanus considère que

la particularité fondamentale [des] deuils d'enfant réside dans la profondeur et l'intensité des sentiments de culpabilité [...]. Ces sentiments s'accrochent à tous les détails de la vie pour s'en faire reproche, mais le reproche fondamental, même s'il est parfaitement illogique et irrationnel, est de ne pas avoir réussi à garder son enfant en vie (2006 : 17).

Marie-Frédérique Bacqué souligne aussi le lien étroit entre culpabilité et échec à garder ses enfants en vie : « La société, quant à elle, insiste sur la responsabilité des parents face à leur progéniture. L'échec sera à la mesure de la culpabilité développée, si l'on n'a pas su mener à bien le développement de l'enfant. » (1992 : 117)

Gill Rye constate que la culpabilité, bien qu'elle soit présente dans les quatre textes qu'elle explore, occupe une place particulière dans le récit d'Adler : « All the texts discussed here express parental guilt following the death of a child, but in Adler's text it engulfs the narrator » (Rye, 2007 : 276). Dans *À ce soir*, le sentiment de culpabilité est dévorant et appartient à la mère : « Ces lignes aujourd'hui, parce que je suis encore vivante, et que j'ai survécu à mon enfant. Toute mère dans ce cas se sent coupable, probablement, d'être encore au monde, de ce monde. » (ACS, 63) C'est au moment d'annoncer par téléphone à son conjoint que l'enfant est à l'hôpital et que

son état est grave que la culpabilité s'installe. La femme n'arrive pas à parler tellement elle s'en veut :

J'avais permis que cette chose arrive. J'avais déserté le camp de la maternité. / J'avais coupé le lien. / J'avais accompli l'irréparable puisque je n'étais pas à ses côtés quand l'accident est arrivé. / J'aurais dû savoir. Une mère, c'est celle qui sait. / Le père a tout fait pour protéger l'enfant, la mère, non. / Toujours le père fut là. Avec l'enfant, mais aussi avec moi, lambeaux de mère. (ACS, 89)

Les barres obliques servent à indiquer la fin d'un fragment. L'accumulation des phrases courtes donne l'impression d'une série d'accusations. La prégnance du sentiment de culpabilité opère une distorsion du réel. La narratrice s'attribue la responsabilité des événements. Les phrases au plus-que-parfait « J'avais permis », « j'avais déserté », « j'avais coupé » et « j'avais accompli » laissent penser qu'elle a posé de tels gestes de façon délibérée. C'est parce qu'elle n'était pas aux côtés de son bébé durant le matin fatidique que l'état de ce dernier a périclité. D'ailleurs, elle reformule cette auto-accusation plus loin dans le texte : « Coupable de ne pas avoir été là, à ses côtés, au moment où son souffle est devenu irrégulier et où l'harmonie fonctionnelle de son corps s'est perturbée. » (ACS, 152) Chaque fragment est séparé du suivant par un grand espace blanc. Comme le remarque Gill Rye avec justesse, les trous laissés dans le texte « signify the inadequacy of words to express the mother's pain, and, on the other hand, [...] inscribe — or at least [...] inscribe a space for — those unspoken, unspeakable, intensely private feelings. » (Rye, 2007 : 275) La disposition aérée des phrases a l'effet d'un martèlement : chaque phrase prononcée (ou plutôt écrite) avec douleur vient rappeler la faute. Et c'est entre les fragments que toute l'ampleur des sentiments de culpabilité peut se déployer.

À l'échec de la mère correspond la compétence du père : « Le père a tout fait pour protéger l'enfant, la mère, non. Toujours le père fut là. » Cette affirmation a de quoi surprendre puisque le père n'était pas non plus avec l'enfant au moment de l'« accident ». Cette assertion fait-elle référence à des événements qui ne sont pas

relatés ou bien la femme s'en veut-elle tellement qu'elle considère que tout le monde a mieux agi qu'elle? L'éloge du père est d'autant plus étonnant que l'entière responsabilité du bien-être de l'enfant semble reposer sur la mère : « La coupable, l'*unique* responsable du calvaire qu'endurait mon enfant, c'était moi. » (ACS, 151; nous soulignons) Comment le père peut-il avoir tout fait pour protéger l'enfant quand la narratrice ne considère pas que la sécurité de l'enfant relève de lui? Est-ce aussi une façon d'affirmer (par la négative) l'exclusivité et le pouvoir fantasmatique de la mère? Cela, le texte ne le dit pas.

3.2.3 Le silence comme modalité de la souffrance

Le silence, comme le temps, est un des thèmes principaux du récit *À ce soir*³¹. Il s'installe à différents niveaux, autant dans le texte, sous forme d'espaces entre les fragments, que dans le discours des personnages, comme nous allons le voir. Il s'apparente à l'indicible de la souffrance en ce sens qu'est gardé sous silence ce qui fait mal à dire ou à entendre.

Contrairement à Camille Laurens qui formule une critique sévère du milieu médical fréquenté pendant son accouchement, la narratrice d'*À ce soir* ne fait pas de reproches à l'équipe soignante : « Jamais je n'aurais l'ingratitude de leur adresser le moindre reproche. Ils mobilisaient toute leur énergie. Ils colloquaient entre eux sur le cas de notre fils. » (ACS, 104) Le seul grief qu'elle tient à leur égard est de ne pas leur « avoir fait partager les doutes et les espoirs dont dépendait le sort de [leur] fils » : « pourquoi n'avoir rien dit, rien expliqué? » (ACS, 104-105) Mais est-ce que la réaction inverse aurait pu avoir un effet différent? Plus loin dans le texte, elle signifie

³¹ Il est d'ailleurs significatif que « silence » soit le premier mot de l'histoire : « Silence de la fin de l'aube. De l'autre côté de la grand-route, commence le chemin des Masques. Les lauriers puisent de l'eau sale dans le canal et s'entremêlent. » (ACS, 11)

clairement que le silence était pour elle plus facile à affronter que la vérité. Elle n'avait tout simplement « pas envie de savoir » (ACS, 121).

Le matin suivant la première nuit de Rémi à l'hôpital, les parents veulent aller voir leur fils, mais « l'hôpital est fermé » (ACS, 97) aux visites. On leur dit sans plus d'explication qu'ils doivent attendre jusqu'à 13 h pour le voir. Au chef infirmier, les parents posent des questions qui restent sans réponse : « Toujours la même indifférence à l'angoisse des parents, la même absence de réponse aux questions posées » (ACS, 97). Une culture du silence règne à l'hôpital où est traité Rémi. De nombreux passages illustrent cette atmosphère. Comme l'écrit Adler, « les médecins préféreraient ne rien dire plutôt que d'exprimer leurs inquiétudes sur le devenir médical d'un patient dont ils ne comprenaient pas l'origine du mal [...] » (ACS, 115). Pour les parents, le silence « décuple l'angoisse, alimente toutes les frayeurs » (ACS, 103). Malgré cela, les médecins ne s'adressent qu'au personnel et aux collègues³². C'est un milieu où « le désarroi n'avait pas droit de cité. Silence et langue de bois étaient là pour y veiller » (ACS, 115). L'auteure, au moment d'écrire le livre, se souvient toujours « [d]u martèlement de ce silence » : « Il cogne encore quelquefois dans ma tête » (ACS, 98), affirme-t-elle. Le silence représente ici à la fois le pouvoir dont jouit le corps médical (il peut choisir de parler ou non) et l'attitude paradoxale de la narratrice qui veut et n'ose pas savoir.

Rémi sera transféré en raison de rénovations qui exigent la fermeture complète de l'hôpital pendant l'été. Si, dans le premier établissement, le silence était presque le mot d'ordre, dans le deuxième, « [o]n se parlait, on se rencontrait, on se côtoyait » (ACS, 144). L'équipe médicale était « dirigée par un professeur admirable » (ACS, 144) doté d'une grande humanité. Chaque fois qu'il rendait visite à un malade, il entrait seul dans la chambre, « s'approchait de l'enfant, lui prenait la main, lui

³² « Au changement de service, à l'équipe de relève, ils expliquaient. C'était toujours à leurs pairs que les mots s'adressaient. » (ACS, 103)

caressait le visage... Avant de vérifier les machines, il le regardait et lui parlait » (ACS, 153). Le docteur adoptait une approche similaire avec les parents; il prenait le temps de leur communiquer l'état de l'enfant. À un moment d'ailleurs, il reçoit l'auteur et son mari dans son bureau pour leur faire part d'une bonne nouvelle : l'enfant prenait du mieux grâce à sa résistance et au nouveau traitement. Laissant les données (chiffres et statistiques) de côté, le professeur utilise l'image de la montagne pour leur indiquer qu'ils se rapprochaient du sommet :

Il prend ensuite une feuille de papier et dessine une montagne avec les deux versants. Il trace une croix presque au sommet de la face ascendante. Il dit que nous sommes là, nous les marcheurs, tous ensemble unis. Nous avons presque gagné. Il insiste sur le mot presque. (ACS, 165)

La narratrice s'accroche à ces mots encourageants, si bien qu'elle en vient à « oublier le presque. Sciemment » (ACS, 166). Les paroles de l'homme viennent redonner espoir à la mère. Cette attitude empreinte d'empathie du professeur contribuait à faire des parents « des partenaires actifs d'une histoire commune où tout se partageait » (ACS, 145). Pour que tout se partage, cela dit, il aurait fallu que les parents participent à leur tour, mais ces derniers ne veulent pas toujours savoir.

Bien qu'ils souffrent parfois du manque d'explications, les parents n'osent pas poser de questions à l'équipe soignante par crainte des réponses qu'ils pourraient recevoir. Cette discrétion place les parents dans une position passive; ils attendent qu'on leur donne de l'information plutôt que d'aller au-devant de la situation. Les passages qui font état du silence de la narratrice et de son conjoint sont nombreux. Par exemple, à l'annonce de la fermeture de l'hôpital pour l'été, elle se demande comment l'équipe médicale fera pour garder son fils en vie tandis qu'il a besoin de plusieurs machines savamment calibrées pour survivre, mais elle en reste là : « Là aussi je n'ai pas posé de question. Ils devaient savoir. Il fallait leur faire confiance. D'ailleurs, comment faire autrement » (ACS, 137). Cette dernière phrase témoigne d'un sentiment d'impuissance vis-à-vis du devenir de son enfant. Les décisions à prendre concernant

son bien-être sont hors de son champ de compétences, c'est d'ailleurs ce qu'elle constate : « Je n'étais plus dans mon territoire. Ils faisaient ce qu'ils pouvaient. [...] Il leur appartenait. Nous leur avons cédé. » (ACS, 120) Elle subit les événements sans avoir de prise sur ceux-ci. La situation suivante illustre bien pourquoi la narratrice s'est gardée la plupart du temps de poser des questions :

J'ai osé demander à un technicien la signification des pics, des courbes. Jamais je n'aurais dû. J'ai, depuis, passé mon temps les yeux fixés sur les bandes lumineuses, interprétant chaque changement comme une évolution, comme un signal d'alarme. Mais toujours bouche cousue. (ACS, 181)

Le fait de connaître la signification des données de la machine ne fait qu'augmenter l'angoisse. La mère est désormais à l'affût de chaque anomalie qui pourrait hypothétiquement indiquer que l'état de son fils s'aggrave. L'inverse, c'est-à-dire le fait de ne pas savoir ce qui arrive à l'enfant, est paradoxalement tout aussi angoissant : « Si les médecins ne vous disent rien, c'est que c'est encore plus grave que ce que vous pouviez imaginer. » (ACS, 103) Dans un cas ou dans l'autre, ce sont les forces d'anticipation et d'interprétation qui alimentent les craintes et les angoisses. Laurens « lisait » aussi les courbes du cœur de son fils, sans savoir que les oscillations qu'elle voyait signifiaient qu'il était en souffrance fœtale. L'ignorance dans laquelle elle a été tenue lui a fait faire une mauvaise lecture, qui a sans doute amenuisé les chances de survie de son enfant. Qu'elles soient dans l'ignorance ou dans la connaissance, les deux femmes sont pourtant tout aussi impuissantes devant le mal de leur fils. Ces gens lettrés, férus de mots, sont catapultés dans un domaine qui n'est pas le leur. Laurens apprend vite le langage médical nécessaire. La connaissance du jargon des médecins lui donne prise sur les faits. Adler s'en remet plutôt au savoir des docteurs et navigue comme elle peut dans ce silence ambiant.

Entre eux, les parents ne parlent pas non plus. Toute leur énergie est consacrée à veiller leur enfant : « Nous n'avons pas parlé, non. De toute façon, nous ne parlions

plus ou si peu. Nous regardions notre fils et nous nous regardions. L'usage des yeux l'emportait sur celui de la parole. » (ACS, 117) La mère et le père se consacrent exclusivement à leur fonction de parents. Ils donnent à Rémi la force de se battre pour sa survie : unissant leurs regards et posant leurs mains sur celles de l'enfant, ils constituent le « tissu matriciel » (ACS, 122), c'est-à-dire une forme d'enveloppe protectrice qui rappelle l'utérus. Les parents, faisant « le dos rond, penchés sur lui » (ACS, 122), entretenaient la « croyance que l'être-ensemble protège, défie le destin » (ACS, 183). Malgré toute leur bonne volonté et l'énergie investie à réchauffer et à protéger l'enfant, l'état de Rémi se dégradera.

À cette aggravation de son état correspondra le retour du silence dans l'unité de soins du nouvel hôpital. Les parents constatent « une surveillance médicale plus intense autour de [Rémi] » : « Nous avons ressenti un changement de régime dans le cycle des soins, impalpable, indicible. » (ACS, 176) Le professeur continuait de leur parler « avec cette intensité et cette humanité qui le caractérisaient, mais il n'évoquait plus ni montagne, ni sommet, ni pente ascendante » (ACS, 176-177). Comme les membres de l'équipe « ne savaient pas ce qui se passait, [...] ils n'ont rien dit. Il ne pouvait en être autrement. » (ACS, 176) D'un côté, l'équipe médicale, ne comprenant pas le déroulement des événements, se terrait dans le silence; de l'autre, les parents, encore bercés d'espoir et d'illusions que leur fils guérisse, ne cherchaient pas à savoir ce qui se tramait : « Nous, nous restions muets, emprisonnés dans un monde illusoire où, si on ne nous disait rien, c'est qu'il ne se passait rien. Rien de grave. Nous nous sommes contentés de ce silence dans le cheminement des jours. » (ACS, 177) Le silence est donc le contraire de la mort. Il suppose l'espoir. Mais c'était aussi une mauvaise lecture. Cet isolement de part et d'autre a comme conséquence que la narratrice reste avec de nombreuses questions sans réponse après le décès de son fils.

D'ailleurs, elle retourne voir les médecins un an après les événements pour leur « poser ces questions désormais inutiles » (ACS, 121) : « Pourquoi ne nous avoir rien

dit? » (ACS, 121) Cette interrogation assigne la responsabilité d'information à l'équipe soignante. À ce moment, les médecins renvoient la balle à l'auteure en lui répondant : « Pourquoi ne nous avez-vous pas questionnés? » À leur tour, ils se dérogent de la responsabilité de rendre des comptes en renvoyant la question à Adler. La scène rappelle fortement *Philippe*. La réponse à leur question, elle la formule dans le livre :

Parce que je n'en avais pas la force. Parce que les mots, alors, ne servaient pas à cela. Parce que des mots, tous ces jours, nous n'en prononcions que très peu. Parce que l'angoisse rend muet. Parce que, aussi, nous n'avions pas envie de savoir. Nous ne voulions pas de leur vérité. (ACS, 121)

La narratrice et son conjoint étaient coincés dans le paradoxe du savoir et de l'ignorance mentionné plus tôt. Ils auraient voulu qu'on leur explique ce qui arrivait à Rémi, mais n'avaient pas l'énergie nécessaire pour aller quérir l'information. En même temps, ils préféraient attendre les nouvelles des médecins parce qu'ils pouvaient nourrir leurs espoirs de guérison en patientant. Devant l'inconcevable de la situation, ce sont l'inquiétude et l'incompréhension qui règnent. Les mots, au moment de l'hospitalisation de Rémi, s'ils ne servent pas à poser des questions, ont plutôt comme fonction de rassurer l'enfant et d'entretenir avec lui un lien, si ténu soit-il. C'est avec le recul et la distance conférés par l'écoulement du temps et par l'écriture que l'auteure peut trouver les mots. L'écriture du livre vient rompre le silence et, par le fait même, libère l'auteure de l'angoisse qui « rend muet ».

3.2.4 Le surgissement du texte comme le surgissement de l'enfant

Comme nous l'avons rapidement évoqué plus haut, le texte « a surgi de la nuit » (ACS, 15); il s'est imposé après l'accident de voiture qui rappelle à la narratrice qu'elle est encore en vie tandis que son enfant est mort depuis dix-sept ans. Cette

notion de surgissement est également employée pour parler de l'arrivée inattendue de l'enfant : « Ce bébé, qui venait défier mon corps amputé³³, faisait un pied de nez aux médecins qui eurent du mal à admettre l'évidence. Il a fallu refaire trois fois l'échographie. Cet enfant était une *divine* surprise. Il surgissait dans notre vie, *auréolé* de malice. » (ACS, 32; nous soulignons) Contre toute attente, Adler est tombée enceinte tandis qu'on lui avait dit qu'elle « ne pourrai[t] plus avoir d'enfant » (ACS, 31). Cet événement, que d'aucuns aurait trouvé improbable, est accueilli par les futurs parents « avec une joie intense » (ACS, 32). L'adjectif « divine » et le participe passé « auréolé » forment une métaphore religieuse qui accentue l'aspect miraculeux de la naissance de l'enfant.

La grossesse est, pour l'auteure, une « période de plénitude euphorique » (Havercroft, 2010a : 91). Se comparant à une « otarie bienheureuse » (ACS, 34) et à « une grosse vache endormie » (ACS, 43), elle est prise d'une « lassitude bienheureuse et somnolente » (ACS, 43). Elle est attentive aux moindres mouvements du fœtus : « Tout coulait en moi : le sang, la vie, les flux, les humeurs, le désir. Ça battait, ça palpait, ça cognait. J'observais mon ventre bouger pendant des heures et éprouvais intensément ces palpitations de la vie. » (ACS, 34) Son bonheur d'attendre un enfant se manifeste jusque dans ses choix vestimentaires : elle « portai[t] des vêtements près du corps, colorés, qui mettaient en valeur cette nouvelle silhouette (ACS, 41). Si, de nos jours, le fait de porter des tenues qui soulignent les formes du corps gravide est courant, il en était autrement vers le milieu des années 1980, moment où elle a enfanté. À l'époque, la mode des femmes enceintes n'était pas aux vêtements ajustés, mais plutôt « aux robes flottantes qui [étaient] censées cacher votre "état" » (ACS, 41). Adler, se découvrant à nouveau féconde, triomphe, comme l'illustre clairement la citation suivante :

³³ Adler mentionne avoir dû subir une intervention chirurgicale qui l'a « sauvée », mais qui l'empêchait supposément de retomber enceinte.

Face au vent avec mon gros ventre en avant, je me sentais *forte*, pleine, faite entière d'un seul bloc. Une forme ronde, une petite particule, dense, noire. J'éprouvais la sensation que rien ne pouvait m'atteindre, que je portais l'enfant farouchement, sauvagement, et que, sans doute pour la première fois, je me sentais plus *forte* que moi-même, comme élevée, aspirée dans ce tourbillon centrifuge qu'est la promesse de ce commencement. (ACS, 33; nous soulignons)

À trois autres occasions, Adler met en relief le lien entre la grossesse et le sentiment de force. Le corps de la femme enceinte devient « *forteresse* pour couvrir ce petit bébé » (ACS, 35; nous soulignons). Par ailleurs, tandis que la grossesse avance, l'impression de puissance se décuple : « Plus mon ventre s'arrondissait, plus je me sentais *forte*. » (ACS, 41; nous soulignons) Elle renchérit en mettant en relief la dimension mentale du sentiment de force, qui s'ajoute à la dimension physique : « Je me réjouissais intérieurement de cette *force* mentale et physique qui me donnait l'impression que je percevais le monde dans une dilatation quasi permanente du mi-vivant. » (ACS, 42; nous soulignons) Lors d'un séjour avec son conjoint dans la maison d'une amie, la narratrice a mis à l'épreuve cette nouvelle sensation de puissance. Lors d'une promenade en forêt, ils ont rencontré un sanglier : « Noir, brillant, vif, haletant, bas, mais massif, énorme. Il nous fixait, immobile. » (ACS, 39) Les gens du village les avaient prévenus que ces animaux étaient agressifs. Instinctivement, elle a « porté [s]on corps en avant tout en [s]e baissant ». Elle raconte ensuite : « J'ai cherché ses yeux, des yeux fauves tout injectés de sang. Et j'ai crié. Un son strident qui sortait du bas du ventre. Un son de guerrière qui me stupéfia. » (ACS, 40) Le sanglier, surpris, a fait demi-tour et a disparu dans le sous-bois. La future mère s'est découvert une puissance qu'elle ne soupçonnait pas. Elle n'a pas hésité à défendre son fœtus contre le danger imminent que représentait la bête. Cette réaction instinctive et viscérale n'est pas étrangère au concept de sauvagerie maternelle élaboré par Anne Dufourmantelle, et dont nous avons parlé au début de ce chapitre.

La grossesse, comme nous l'avons vu, est associée à un état de plénitude. Comme en témoigne la longue citation de la page précédente, la narratrice, enceinte, se « sentai[t] [...] pleine, faite entière d'un seul bloc. Une forme ronde, une petite particule, dense, noire. » (ACS, 33) Un peu plus loin, elle ajoute : « Je me sentais une, enfin rassemblée [...] » (ACS, 35). La mère et le fœtus forment un tout : « Lui dedans, dans sa chambre obscure, elle [...] dehors. Dehors, dedans, mais tous deux toujours ensemble, facétieux, rigolards, en pleine forme, déjà unis. » (ACS, 35) Cette relation d'intimité des corps se prolongera au-delà de la naissance du bébé, jusqu'à ce que Rémi soit coupé du corps-à-corps maternel en raison des appareils médicaux qui restreignaient ses mouvements. Bien que l'auteure dise avoir peu de souvenirs du temps passé avec l'enfant³⁴, elle évoque les soirées où elle s'allongeait avec son fils, « lovés, lui dans le rond dessiné par les genoux et les coudes, [elle] en position fœtale » (ACS, 55) et qu'« il s'abandonnait au sommeil entre [ses] seins... » (ACS, 54). Elle se rappelle aussi des moments de tendresse pendant lesquels mère et fils échangeaient caresses, chatouilles et rires : « Lui, dehors sur son corps à elle, mais si proche, comme s'il était encore dans elle, mais hors d'elle, évidemment, puisqu'il était à côté d'elle, cet enfant pas encore enfant, mais plus déjà bébé. » (ACS, 24) Ces scènes de sensualité viennent s'imprimer dans le « corps-mémoire » (Loroux, 1990 : 60) de la mère même si elle affirme avoir oublié cette période. Le bonheur qui émane de ces réminiscences témoigne de l'intensité du lien mère-fils. Si, chez Laurens, c'est en partie parce que le corps-à-corps mère-fils est empêché que la mère ressent si intensément la violence de l'absence corporelle, chez Adler, c'est, au contraire, parce

³⁴ « De ces neuf mois vécus avec lui, justement, je ne me souviens guère. Ruse de la mémoire ou attentat à l'unité du temps, conséquence en moi de la déflagration? C'est un temps incendié par l'après. C'est une forteresse vide. Des fils de fer barbelés en interdisent l'accès. Peut-être parce que ce temps-là de l'enfant, ce temps avec l'enfant, s'est transformé, à mon insu, en sanctuaire, en territoire inviolé. Impossible d'y toucher. Impossible d'en parler. Sauf avec les enfants. » (ACS, 53) Effectivement, comme la narratrice le dit ensuite, les autres enfants demandent aux parents de leur raconter comment était la vie avec Rémi afin qu'ils « aient des images, des odeurs, des paysages, des choses auxquelles se raccrocher pour forcer l'absence, pour ne pas tomber, sans bruit, dans le trou. » (ACS, 35) C'est donc « grâce aux enfants, et pour eux » (ACS, 35) que les parents se remémorent l'heureuse période d'avant l'« accident ».

que ce corps-à-corps a eu lieu que la coupure d'avec le fils est si souffrante pour la mère.

À l'urgence, quand elle va rejoindre son fils, elle le prend des bras de la nounou et s'isole quelques minutes avec lui pour lui parler :

Je ne voulais pas le laisser au médecin avant qu'on se soit retrouvé. Je ne savais pas encore que c'était grave, mais je savais, dans mon corps, que nous étions promis à la séparation. Je voulais donc qu'on se mette d'accord, lui et moi, pour affronter ensemble ce temps qui nous était imposé, ce corps à corps qui s'arrêterait temporairement. (ACS, 78)

Le « temps de la maladie » devrait être « temporaire » et être suivi de celui de la guérison, mais ici il bascule plutôt vers la mort, le temps fini, définitif. À partir de ce moment de séparation, la narratrice emploie la métaphore du creux corporel pour faire contrepoids à la plénitude de la grossesse mise en lumière plus tôt. En fait, c'est dès le moment où la mère apprend que son enfant ne va pas bien que son corps devient creux, vide. Quand son collègue lui intime de rentrer chez elle immédiatement parce que son fils va très mal, l'auteure remarque que « [l]e souffle est en train de se modifier. Il sourd de la cave qu'est devenu [s]on corps, il monte lentement en faisant du mal » (ACS, 21). Le choc de l'annonce est d'une telle violence que ses effets sont ressentis autant physiquement que psychologiquement. D'une part, la narratrice se compare à « une pierre qui tombe, un arbre qu'on vient d'abattre, une friche de terre offerte à la herse du tracteur » (ACS, 20-21), trois métaphores qui rappellent la destruction et la perte de contrôle de soi, et d'autre part, l'identité de la mère est soudainement ébranlée : « Je ne suis rien. [...] Je ne suis plus rien. Mais le je pourtant demeure, flottant, indécis, bruyant, monstrueux. » (ACS, 21) Elle devient un corps vidé de sa substance, « une masse indistincte, lourde, encombrante » (ACS, 21). Une scission s'opère entre le soi et le je. Elle témoigne d'ailleurs de cette séparation dans le passage suivant, qui relate son retour de l'hôpital le premier soir après « l'accident » de Rémi :

Je ne savais déjà plus vraiment qui j'étais, où j'étais, ce que je faisais. Je me souviens seulement que je claquais des dents. Dans ce genre de situation, étrangement, une sorte de dédoublement s'opère. Comme un pilotage automatique qui se mettrait en place et qui assure la continuité du voyage de la vie. Spectatrice, en effet, je l'étais déjà devenue. Hors course, séparée du bébé, ne décidant plus de rien pour lui. (ACS, 65)

Éloignée de son fils, qui est désormais sous la responsabilité des médecins, la narratrice, privée de la sauvagerie, ne sait plus qui elle est, ce qu'elle doit faire; elle perd le contrôle de sa vie.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, Barbara Havercroft identifie l'emploi de figures rhétoriques comme un des « trois éléments déterminants et structurants de l'écriture du deuil » chez Adler (Havercroft, 2010a : 89). Aux figures identifiées par Havercroft, ajoutons la métaphore marine, filée pour illustrer l'impression de « dérive³⁵ » (ACS, 86) de la narratrice. Les diverses composantes de la métaphore se retrouvent parsemés dans le texte entre le moment où, enceinte, la narratrice « avai[t] envie de mer » (ACS, 33) et celui où les parents font naufrage. Se remémorant les moments où elle s'endormait avec son bébé, elle écrit : « Je partais avec lui dans cette douceur du soir, dans ce sentiment, pour moi aussi, d'une possible enfance retrouvée, de *déliasion*, de surface liquide parfaitement calme, d'abandon enfin consenti. » (ACS, 54-55; nous soulignons) Cette période heureuse fait éventuellement place à l'hospitalisation de Rémi. L'hôpital est décrit comme « un grand *bateau échoué* dans un vaste ensemble fissuré de toutes parts. » (ACS, 104; nous soulignons) Dans la salle d'attente du département de réanimation, parmi les affiches « mal punaisées » sur le mur se trouvent des « *[b]arques échouées* sur une grève bretonne » (ACS, 100). Un peu plus loin, la narratrice souligne que le fils doit « capte[r] toute [s]on énergie pour lutter contre une *mer* dont le *ressac* ne cesse de

³⁵ Quand elle veut aller rejoindre son fils dans le pavillon des enfants, se sentant désorientée, elle regrette qu'on ne lui montre pas le chemin : « Personne ne m'a accompagnée dans ma *dérive* ce jour-là. » (ACS, 86; nous soulignons)

[l]'emporter au loin contre [s]a volonté » (ACS, 120; nous soulignons). Enfin, les parents apprennent à « naviguer » entre les différentes manifestations des machines qui aident Rémi à respirer : « Quand rien ne bougeait ni ne s'allumait, c'était grave. Quand les machines se manifestaient trop — lumières, stridences —, c'était très grave. Entre les deux, il fallait *naviguer* [...]. » (ACS, 160) L'ampleur de la métaphore renouvelle l'impression de perte de contrôle ressentie par la narratrice pendant la maladie de son fils et à la suite de son décès.

L'écriture, après toutes ces années, est une tentative de « rendre possible le rapprochement du soi avec le je » (ACS, 29), bien que la mort du fils ait laissé un vide impossible à combler :

J'écris pour tenter d'approcher avec des mots cette forme vide en moi, la circonscrire, comme un chasseur doit, pour savoir tuer, connaître son territoire. Mon fils est mort et je suis encore vivante. Vivante? À jamais divisée entre le je et le elle, épuisée quelquefois de mettre mon énergie à donner l'apparence. (ACS, 50)

L'expression « cette forme vide » fait écho aux vides du texte et s'oppose au ventre gravide, plein. Si l'auteure n'arrive pas à réconcilier « le je et le elle », elle donne à tout le moins l'apparence d'y arriver. Pourtant, elle sait « [d]epuis longtemps [...] que la déchirure [est] irréparable » (ACS, 14). S'il est impossible de surmonter une telle épreuve, pourquoi alors faire tant d'efforts pour donner l'apparence d'y arriver? Serait-ce pour faire croire qu'elle a un certain contrôle sur les événements? Ou encore pour ne pas montrer sa vulnérabilité? Dans tous les cas, les tentatives de maintien des apparences sont perceptibles dans le texte. Par exemple, le jour de l'accident évité, elle est partie « travailler comme si rien ne s'était passé » (ACS, 15). Bien que le « non-événement » la hanta toute la journée, elle « [a] joué [s]on rôle, celui en tout cas qu'on attendait [d'elle] : peu importe si, ce jour-là, il était tenu par un double [d'elle-même] » (ACS, 15). Malgré qu'elle soit sous le choc de l'accident, la femme arrive à ne rien laisser paraître. Après de nombreuses années passées à faire comme si

tout allait bien en dépit de la douleur du deuil, elle est passée maître dans l'art de « donner l'apparence ».

Par ailleurs, est-ce un hasard ou une sorte de clin d'œil au lecteur si l'accident a lieu au croisement du chemin des Masques? L'image du masque est évoquée à quelques reprises dans le texte. Dans la salle d'urgence où elle rejoint Rémi et la nounou, la narratrice se rend compte que leur numéro pour voir le médecin est long à venir. Sachant son enfant dans un piètre état, elle ne conçoit pas qu'il soit possible d'attendre aussi longtemps et proteste lourdement pour attirer l'attention des urgentologues : « J'ai hurlé. Oui, je sais hurler. » (*ACS*, 80) Elle indique que sa faculté de crier lui vient de l' « ombre noire », sorte d'infection « qui avait gagné le visage, à l'adolescence. Tout ce pus sous le masque. Il a fallu ouvrir » (*ACS*, 80). Elle porte encore la cicatrice de cet événement tel un stigmate. Assez jeune, donc, la narratrice a appris à tromper les apparences. Quand Rémi est au département de réanimation, les parents doivent porter une blouse, une calotte, des chaussons et un masque. Ces précautions, nécessaires pour éviter la contamination de l'enfant, faisaient en sorte que les contacts entre eux étaient très impersonnels et froids. Très vite, les parents apprennent « [c]omment enlever le masque dans le dos de l'infirmière pour s'approcher de l'enfant, nez contre nez, bouche contre bouche, lèvres sur les yeux » (*ACS*, 110). Le fait d'« enlever le masque » permettait de transmettre leur amour à leur enfant et à communiquer avec lui de façon directe. Les passages cités présentent le masque au sens figuré et au sens littéral. Dans les exemples donnés, le masque sert à mettre une distance entre les gens pour ne pas propager les microbes (aux autres, dans le cas de « l'ombre noire »; à l'enfant, dans le récit de l'hospitalisation). La narratrice et son mari, voulant se rapprocher de Rémi, cherchaient divers moyens de ne pas porter le dispositif. En plus d'une tentative de rapprocher le soi et le je, est-ce que l'écriture du récit ne serait pas aussi une volonté d'enfin faire tomber le masque?

3.2.5 La coupure du rapport mère-enfant

Revenons à la scène du dernier corps-à-corps entre mère et fils à l'urgence. La narratrice ressent le besoin de « retrouver » son enfant avant de le laisser aux médecins. Le tenant dans ses bras, elle lui parle, lui chante une comptine et tournoie doucement avec lui sur un tabouret, ce qui le fait sourire. L'enfant est ensuite installé sur un brancard, intubé et emmené par le médecin dans les dédales de l'hôpital. Ce moment d'intimité sera le dernier avant que ne s'opère la coupure engendrée par l'hospitalisation de Rémi. Le soir venu, les parents, désormais réunis, doivent quitter l'établissement sans avoir pu voir leur fils, admis dans le département de réanimation : « C'était notre première nuit sans lui. Chaque pas nous éloignait de lui. C'était physiquement insupportable cette impression de l'abandonner sans même lui avoir parlé, sans même lui avoir expliqué ce qui arrivait. » (ACS, 91) La mère ressent physiquement la douleur de l'arrachement. Le soir, quand elle rentre à la maison, elle se dirige dans la chambre de l'enfant, vide. Au fond de la pièce se trouve une petite salle de bains où, à côté de la table à langer, trône une baignoire sabot qu'elle n'avait jamais utilisée. Elle se fait couler un bain et s'y installe, dos arrondi et genoux pliés en raison de l'étroitesse de la cuve :

Comme un fœtus, j'étais./ Dans mon terrier liquide, je m'enfouissais./ J'étais bien, là, à l'abri en quelque sorte. Dans son odeur. J'habiterais cette baignoire toutes mes nuits, mes fragments de nuit, quand le personnel hospitalier nous foutait à la porte du service gentiment, à trois heures du matin. (ACS, 95)

Ce rituel du bain lui permettra en quelque sorte de retrouver le corps-à-corps mère-fils : ainsi recueillie, elle prenait la place du bébé (« fœtus, j'étais »). Par cette pratique, elle cherchait à renouer le lien qu'elle a, selon ses dires, elle-même coupé³⁶.

³⁶ Dans le récit, la phrase : « J'avais coupé le lien » est précédée de ce court passage : « J'avais permis que cette chose arrive. J'avais déserté le camp de la maternité. » (ACS, 88) Ainsi, bien que la forme

Ce moment de recueillement, tout en étant une façon de tolérer l'éloignement, pouvait lui donner l'impression de protéger son enfant de la mort. À preuve, pendant la période où Rémi prendra du mieux, elle abandonnera « sans même [s']en rendre compte, le rite du recroquevillement dans la baignoire » (ACS, 163).

À la symbiose des premiers mois de vie racontés au début du texte succède un éloignement difficile à vivre. Cet éloignement sera vécu par la mère comme une dépossession de son enfant. À partir du moment où les médecins intubent Rémi, ce sont eux (et non plus les parents) qui prendront les décisions qui concernent son bien-être. En raison de tout l'appareillage médical sur lequel l'enfant est branché, la mère n'a plus accès à lui physiquement : « Ils avaient même, sans nous prévenir, coupé l'enfant de nous. Plus jamais le prendre dans mes bras. Plus jamais la tête contre l'oreille gauche, la bouche qui embrasse. Plus jamais nous deux ventre contre ventre, et les pieds qui battent de bonheur dans le vide. » (ACS, 105) L'éloignement des corps participe de cette dépossession.

L'auteure et son mari, désormais impuissants devant la situation, deviennent passifs. Parmi « la cohorte des corps immobiles dans la salle d'attente » (ACS, 98), ils sont littéralement en attente : des nouvelles du personnel soignant sur l'état de Rémi, de l'autorisation pour lui rendre visite, etc. La narratrice remarque d'ailleurs qu'elle « devien[t] [...] un fantôme d'être, une entité passive, quelqu'un qui aimera obéir » (ACS, 21). Elle reconnaît qu'elle n'a pas les aptitudes requises pour s'occuper de son fils, qui demande des soins particuliers. Elle confie son enfant aux médecins; ils sont plus compétents qu'elle pour lui venir en aide :

Je n'étais plus dans mon territoire. Ils faisaient ce qu'ils pouvaient. Je n'avais pas de comptes à leur demander, d'explications à exiger. Il leur appartenait. Nous leur avions cédé. Ils décidaient de tout, à commencer

affirmative de la première phrase laisse supposer que cette action était délibérée, les deux phrases précédentes montrent bien que la rupture s'est faite malgré sa volonté.

par ce qui entrait dans son corps : air artificiel, liquides nourriciers, médicaments liquides. Il était à eux. (ACS, 120)

Comme l'enfant est désormais sous la responsabilité des médecins, les parents doivent demander l'autorisation pour avoir accès à lui hors des heures de visite ou en dehors du protocole établi. Leurs demandes se transforment parfois en supplication, comme en témoignent les deux passages suivants : « J'étais dans un état d'imploration. Je le demeurerais pendant toutes ces semaines » (ACS, 108); et « Nous étions devenus des mendiants. Nous outrepassions les règles. Par pitié, ils nous laissaient passer. » (ACS, 110) Les nombreuses semaines d'hospitalisation seront le lieu d'une danse entre les décisions des médecins et les demandes des parents. Ces derniers ont rapidement « appris à tricher » (ACS, 110), c'est-à-dire, comme nous l'avons déjà cité, « enlever le masque dans le dos de l'infirmière pour s'approcher de l'enfant » (ACS, 110) ou encore poser en cachette sous l'oreiller un petit bout de tissu que l'enfant aimait téter avant de s'endormir (ACS, 114), pour tenter de recréer un cocon de tendresse et de chaleur autour de l'enfant, un « tissu matriciel, formé par [leurs] regards et [leurs] mains sur les siennes » (ACS, 122) :

Il n'était plus à nous, mais quand nous prenions possession de cet espace où on était cloué — bulle d'intimité — et où on reconstituait des fragments de celui qui fut nôtre avant la catastrophe, nous avions l'impression que quelque chose se recomposait autour de son lit tout au long de la journée. (ACS, 111)

Le fait d'être au chevet de Rémi donne aux parents « [c]ette impression magique, cette croyance absolue qu'être à côté de l'enfant le protège de la mort » (ACS, 108). Adler formule à deux autres reprises cette idée que la présence des parents auprès de l'enfant le protège. Ainsi, comme d'autres parents dans la même situation qu'eux, l'auteure et son conjoint ont vécu dans cette « présence partagée qui empêche le surgissement de l'irréparable » (ACS, 108). Jusqu'à la fin, ils veilleront leur enfant, honorant « cette incantation magique, cette croyance que l'être ensemble protège, défie le destin » (ACS, 183). À Rémi, la présence de ses parents à son chevet apporte

l'énergie nécessaire pour affronter la souffrance. Tel que l'affirme la narratrice, il avait toujours les yeux ouverts quand ils arrivaient : « Nous étions sûrs qu'il nous attendait. Aujourd'hui encore, je crois que nous avons raison. » (*ACS*, 110) Ainsi, l'enfant a besoin de soins, mais aussi de l'amour et de la présence de ses parents pour survivre. Malgré la coupure imposée par les nombreux branchements aux machines, les parents arrivent à recréer tant bien que mal un lien d'intimité avec l'enfant, ce qui leur donne une impression de pouvoir continuer de jouer leur rôle de parents, même s'ils doivent le faire par effraction (« tricher »).

Attardons-nous désormais un peu à la perspective adoptée dans ce récit. Dans l'analyse, nous avons aussi bien parlé « de la mère » que « des parents ». Cela est dû au fait que la narration passe du « je » au « nous » de manière constante. Le « nous » désigne la mère et le père, sauf à de rares occasions où il se réfère plutôt à la mère et au fils. Bien que le père soit inclus dans le discours, c'est-à-dire que sa présence soit prise en compte par la narration, la perspective adoptée est celle de la mère, même quand la narration est à la première personne du pluriel. Le père est généralement présent, mais n'a pas la parole. En fait, ses mots ne sont rapportés par la narratrice qu'à deux reprises. Au moment du transfert d'hôpital, le personnel refuse que la mère ne monte avec l'enfant dans l'ambulance. Le père déclare simplement : « C'est mieux ainsi » (*ACS*, 139). Cette courte phrase vient appuyer la décision des médecins et dédouaner l'auteure de tout sentiment de culpabilité qui pourrait poindre parce qu'elle n'est pas avec son fils dans le véhicule du Samu. Quelques pages plus loin, le père a une fois de plus voix au chapitre. En sortant du service du nouvel hôpital le premier jour, les parents voient « [u]n moineau s'accroch[er] vaillamment à une branche du cerisier ». Le père dit : « Notre fils est comme ce petit oiseau, il lutte et il s'en sortira, demain l'orage sera passé » (*ACS*, 145). Cette fois, la phrase du père vient donner espoir à la mère que leur fils guérira. Dans les deux cas, les paroles de l'homme sont bienveillantes, réconfortantes. Parfois, le lecteur peut supposer qu'il est là, comme

lors de l'accouchement par exemple, mais le texte, qui adopte le point de vue de la parturiente, ne comporte aucune mention de sa présence. L'obstétricien

mit [le bébé] sous le jet pour lui enlever toutes ses sécrétions, liquidités à moitié transparentes et violacées, l'essuya énergiquement et le posa délicatement sur mon ventre à l'endroit où il avait habité si longtemps. Le bébé ouvrit les yeux. Je chavirais. (ACS, 46)

La narratrice ne dit pas si le père l'assistait pendant les contractions ou les poussées, ou même si c'est lui qui a coupé le cordon ombilical. De plus, le lecteur n'a pas accès à la réaction du père à la naissance de l'enfant. L'emploi du « je » à ce moment l'exclut complètement du chavirement vécu par l'auteure. Pendant toute la période d'hospitalisation de Rémi, le père est là. L'emploi du « nous » vient le confirmer : « Nous étions avec l'enfant. Nos souffles le réchauffaient comme ceux de la vache et de l'âne qui avaient sauvé le petit Jésus transi de froid. » (ACS, 123) Les deux parents sont ensemble et se consacrent entièrement à couvrir leur fils malade. À partir du moment où ils savent que Rémi va mourir, le « je » de la mère s'estompe dans le « nous » des parents.

Pourquoi ne pas avoir fait plus de place au père dans ce texte sur le deuil écrit par la mère? Ce cas ne fait pas exception. Dans *Paloma*, Aline Schulman constate, à partir de commentaires métatextuels, qu'elle a délibérément mis le père de côté afin de prolonger la fusion avec sa fille malade : « Mais je l'ai voulue, notre histoire, comme un dialogue à huis clos, de toi à moi, comme une élégie à deux voix. Et autour de nous j'ai fait le vide. Pour mieux te voir, mon enfant. Pour mieux te serrer, mon enfant. Pour mieux te garder, mon enfant. » (Schulman, 2001 : 163) Le choix narratif n'est pas aussi explicite chez Adler, mais l'effet de mise de côté du père est similaire. Après sa confession, Schulman donne la parole à son conjoint en reproduisant en français des pages écrites par lui en anglais : « traduites dans ma langue, avec mes mots, comme si c'était moi qui parlais pour lui » (Schulman, 2001 : 165). Elle est consciente qu'en transposant les paroles de son mari dans une autre langue, elle

s'approprié sa voix. Son intention de lui donner la parole est donc déjouée. Chez Forest, le narrateur et père de Pauline (Félix), est très présent auprès de sa fille. À l'inverse, il ne donne pas beaucoup de place à Alice, sa conjointe et la mère de Pauline. Par contre, le roman *Toute la nuit* se termine par une section (en italiques) écrite selon la perspective maternelle. Or, la tentative de donner voix à la mère est rapidement invalidée parce qu'Alice affirme, dans ce même roman, qu'elle ne se reconnaît pas dans ce que Félix écrit (voir Rye, 2007 : 279). Comme le remarque Gill Rye, cette tentative de donner la parole à l'autre parent échoue puisqu'il y a appropriation de la perspective de l'autre. Ainsi, les textes de Schulman et de Forest formulent « the impossibility of knowing how the other parent feels and attest to the absolute singularity of the experience of bereavement. » (Rye, 2007 : 279) Comme les parents ne se parlent pas beaucoup entre eux, il est évident qu'Adler, comme Schulman et Forest, ne peut savoir comment son conjoint se sent par rapport à l'hospitalisation de Rémi. Peut-être est-ce pour cette raison qu'elle n'a pas tenté d'inclure sa perspective? Peut-être est-ce aussi parce que, comme Schulman, elle voulait prolonger le corps-à-corps avec son enfant?

3.3 L'écriture du deuil comme processus créateur

Ce qui fait consensus quand il est question de la mort d'un enfant est l'indicible de la douleur que ressentent les parents. Cette douleur et l'impossibilité à la dire sont au cœur des deux récits à l'étude dans ce chapitre. Bien que les mots puissent être d'un grand secours pour les mères endeuillées, ils ne suffisent pas pour chasser la peine et accomplir le deuil. Rappelons qu'Adler « n'écrit pas pour apaiser la douleur. [Elle] sait depuis dix-sept ans que la douleur est et demeurera [s]a compagne » (ACS, 49). Pour faire une telle affirmation, elle a eu besoin du recul que n'avait pas Laurens au moment de publier *Philippe*. Pourtant, cette dernière a vécu les choses de façon similaire, comme en témoignent « les multiples apparitions de Philippe dans les

ouvrages ultérieurs de Laurens » (Havercroft, 2010b : 338). Le fils, tel un spectre, habite le récit et les textes subséquents.

Si ce n'est pour apaiser la souffrance, pourquoi donc écrire sur la mort de son enfant? Les deux auteures s'interrogent dans leur récit sur la fonction de l'écriture. Pour Laurens, comme l'a montré notre analyse, il s'agit de mettre au jour la faute du médecin accoucheur qui a entraîné le décès de son fils, tandis que pour Adler, l'écriture sert à « tenter d'approcher avec des mots cette forme vide en [elle] » (*ACS*, 50), à « mettre à distance et tenter d'appivoiser le temps » (*ACS*, 50). Outre cet objectif premier, signalons un autre but, celui de rendre hommage à l'enfant. En attribuant le prénom du fils au récit qui parle de lui, Laurens lui redonne vie tout en faisant en sorte qu'il ne soit pas oublié. Adler adopte une stratégie légèrement différente; elle communique dans le texte son sentiment d'admiration pour son enfant, ce qui fait du récit un hommage explicite. Au moment de voir pour la première fois Rémi dans « la cage de verre » où il est soigné, elle comprend qu'« il avait décidé de se battre » :

j'ai alors éprouvé pour lui un sentiment d'admiration. [...] Pour conserver cette énergie qui ne lui fera jamais défaut, il avait décidé de s'isoler : des médecins, du corps médical, mais aussi de nous. Il était seul. Je l'ai tout de suite senti (*ACS*, 107).

Rémi, malgré son très jeune âge, témoignait d'une force et d'un calme remarquables. La mère réitère quelques pages plus loin son admiration :

Il n'a jamais lâché prise. / On ne le dira jamais assez. Les enfants, aussi, peuvent être courageux. Quelquefois plus que des adultes. Les tout petits enfants possèdent une force morale que personne n'a pu leur transmettre et qui peut leur permettre de faire face à l'adversité la plus redoutable. (*ACS*, 113)

Que ce soit en donnant le prénom du disparu au récit ou en écrivant combien il a été courageux, « l'écriture de la perte [...] peut rendre le défunt plus présent, en lui redonnant vie en quelque sorte par le langage dans ces livres-tombeaux » (Havercroft,

2010a : 95). Cette pratique rappelle la vision du deuil préconisée par Sénèque dans ses *Consolations*, c'est-à-dire de réinvestir l'« amour perdu [...] sous forme de paroles », ce qui contribue à garder le « mort [...] vivant dans le souvenir » (Raimbault, 1996 ; 17). Laurens et Adler ont toutes les deux, chacune à sa façon, tenté de « brutaliser la douleur » (Sénèque dans Raimbault, 1996 : 16) en prenant la plume pour raconter leur histoire. Cette volonté de combattre le feu par le feu leur aura permis par le fait même d'immortaliser leur fils de papier.

Bien qu'elle soit souvent employée dans les récits sur le deuil, l'expression « livre-tombeau » ne fait pas consensus³⁷. Philippe Forest soutient pour sa part qu'il n'y a pas de tombeau littéraire. Plutôt, il croit que « [l]e livre[, comme il ne vient creuser aucune fosse, ...] se fait geste par lequel le trou ouvert dans la terre ne se referme pas tout à fait, laissant comme un espace qui bée et par lequel une communication, une conversation se laisse entretenir à jamais entre les vivants et les morts. » (Forest, 2010 : 120). Dans une telle perspective, l'écriture du livre, plutôt que de permettre de faire le deuil de l'enfant, favoriserait la prolongation du lien avec celui-ci. Pour Laurens, une des manifestations de cette prolongation se situe dans les projections de la vie de l'enfant, dont les photos imaginaires. En imaginant ce qu'aurait été la vie de Philippe, elle recrée le lien mère-enfant qui a été empêché par le décès précoce du bébé. Quant à Adler, c'est le fait de revenir, de nombreuses années après le décès de Rémi, sur les moments de tendresse avec lui qui renoue la relation mère-fils. Selon Rye, l'écriture représente, dans ces deux textes ainsi que dans ceux de Schulman et Forest qu'elle analyse également, « a maternal (or paternal) act — an act, a practice, which recreates the parenting relationship with the child in the present, in language, in the world » (Rye, 2007 : 274). De cette façon, représenter l'identité parentale dans un texte permet d'actualiser la relation avec l'enfant et de ne pas « mourir » en tant

³⁷ Barbara Havercroft l'utilise également dans la conclusion de son article sur Camille Laurens : « Livre-tombeau, livre de vie, Philippe incarne le processus même du deuil dont il présente les enjeux : il rend hommage; il rend vivant. » (Havercroft, 2010b : 338-339)

que mère. Se faire mémorialiste de son enfant permet de se vivre comme mère même après la mort de l'enfant, et de lui donner vie par l'écriture comme on lui a donné naissance et voulu le sauver de la mort.

Une des questions que posent les deux récits à l'étude est la suivante : Est-on encore une mère quand on a perdu son enfant? Pour Camille Laurens, la réponse est clairement négative : « Enfant défunt. Mère défunte. » (*P*, 16) Elle affirme d'ailleurs qu'elle n'a eu que « deux minutes pour être mère » (*P*, 16). Cependant, le récit la montre sans cesse en mère acharnée à « comprendre » et à « écrire », notamment, la vie et la mort de son enfant. Laure Adler déclare pour sa part : « Je suis une mère vivante qui a perdu son enfant [...] » (*ACS*, 50). Pour elle donc, la maternité ne se termine pas avec le décès de l'enfant³⁸. Dans son livre *Mother Without Child*, Elaine Tuttle Hansen affirme ceci : « What is taken for granted [...] is the *relational* aspect of the concept *mother*. » (1997 : 4; l'auteure souligne) Il n'y aurait pas de mère sans enfant, donc. Pourtant, les personnages maternels des fictions qu'elle analyse remettent en question cette présupposition. Tuttle Hansen se penche sur des histoires dans lesquelles les mères « murder their own children, send them away temporarily or give them for adoption, abandon them, or lose them to an oppressive state » (1997 : 16). Bien qu'il est souvent difficile de savoir si la séparation d'avec l'enfant est volontaire ou non, une bonne part des textes montre que la mère a agi « out of fierce maternal love » (Tuttle Hansen, 1997 : 16). Tuttle Hansen montre bien que les définitions de la maternité, qu'elles soient traditionnelles ou plus radicales, « oversimplify in assuming that the mother's position or identity depends on the presence of the child to whom the maternal figure gives birth, nurturance, protection, and so on » (Tuttle Hansen, 1997 : 19-20). L'ouvrage soulève des questions intéressantes :

³⁸ Dans son cas, la question se pose peut-être différemment puisqu'elle est déjà mère quand naît Rémi. À la mort de l'enfant, elle gardera tout de même son statut maternel en raison du lien avec son autre fils.

where the relation is, for good or for bad, temporarily or permanently, voluntarily or involuntarily broken off, what does motherhood consist of, what does a « mother » feel like? Does a woman without a child simply become (at last or again) a subject, an autonomous self, free from the claims and contradictions of motherhood? Or does she suffer a tragic, irreparable trauma? (Tuttle Hansen, 1997: 20)

Gill Rye croit pour sa part que l'identité parentale « does not disappear with the loss of the child » (Rye, 2007 : 281). La mort de l'enfant, si elle ne vient pas la neutraliser, modifie l'identité du parent. La mère, parce qu'elle est coupée de l'être qui vient justifier sa fonction maternelle, doit redéfinir son rôle. Le chapitre suivant aborde aussi des textes dans lesquels l'identité de la mère est en crise. Cette fois, c'est en raison d'un trauma. Abordons maintenant deux textes qui voient dans la maternité une manière d'apaiser une blessure du passé.

CHAPITRE IV

TRAUMA, SILENCE ET MATERNITÉ DANS *LÉONORE, TOUJOURS* DE CHRISTINE ANGOT ET *L'INATTENDUE* DE KARINE REYSSET

[T]out ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman. (Barthes, 2015 [1975] : quatrième de couverture)

Les œuvres analysées dans le chapitre précédent mettent en scène une mère dont la vie est bouleversée par la mort de son enfant. Le deuil est une forme de trauma, mais comme il a ses propres particularités, nous avons choisi de le traiter séparément. Dans le présent chapitre, les deux textes à l'étude présentent une narratrice ayant vécu une expérience traumatique antérieure à l'avènement de la maternité. Chez Christine Angot, il s'agit de l'inceste avec le père, tandis que chez Karine Reyssset, l'expérience marquante est le décès en bas âge du petit frère. Dans les deux cas, le trauma est directement abordé dans le texte. Les auteures reconnaissent que l'événement les a transformées et tentent d'approfondir leur compréhension de ses retombées. Si le désir d'un enfant (*L'inattendue*) ou sa naissance (*Léonore, toujours*) est le principal moteur de l'écriture, la présence du bébé, bien qu'elle complique l'écriture, vient en quelque sorte apaiser la blessure du trauma.

Comme nous l'avons souligné à la suite de Barbara Havercroft dans le chapitre II, la période de l'extrême contemporain est propice à la « publication de textes autobiographiques et autofictifs qui s'approprient, subvertissent et renouvellent certains traits de la confession » (Havercroft, 2012 : 159). Ces textes « vise[nt] la révélation de détails intimes, personnels et parfois traumatiques de la vie de

l'auteure » (Havercroft, 2012 : 160). De telles œuvres ont fait l'objet d'une catégorisation sous le terme « trauma fiction » [fiction du trauma] par Anne Whitehead. Selon la critique,

[t]he term « trauma fiction » also signals the recent journey of the concept of trauma from medical and scientific discourse to the field of literary studies. The origin of contemporary trauma studies can usefully be dated to 1980, when post-traumatic stress disorder (PTSD) was first included in the diagnostic canon of the medical and psychiatric professions (Whitehead, 2004 : 4).

Effectivement, en 1980, l'Association américaine de psychiatrie a inclus pour la première fois le symptôme de stress post-traumatique dans le manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux, mieux connu dans le domaine de la santé sous l'acronyme anglais DSM (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*). Comme l'explique Anne-Martine Parent dans un article sur le trauma, « [i]l est à ce moment uniquement lié à l'expérience de la guerre et du combat. C'est l'action des mouvements féministes des années 1970 qui contribue peu à peu à faire entrer les recherches sur le trauma dans la sphère civile et domestique » (Parent, 2006 : 115). Il faudra par contre attendre la quatrième édition du manuel en 1994 pour que la définition élargie comprenne « responses not only to combat and to natural catastrophes but also to rape, child abuse, and a number of other violent occurrences » (Caruth, 1995 : 3). Ainsi, à partir de ce moment, la définition du trouble de stress post-traumatique inclut les symptômes développés en réponse à une catastrophe autant naturelle qu'humaine. Comme le souligne Parent, la définition du trouble « fait néanmoins l'objet de nombreuses discussions et contestations » (2006 : 115). Ce n'est pas tant l'événement vécu qui caractérise le trauma que la réaction à cet événement :

The pathology consists, rather, solely in the *structure of its experience* or reception: the event is not assimilated or experienced fully at the time, but only belatedly, in its repeated *possession* of the one who experiences it. To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event. (Caruth, 1995 : 4-5; Caruth souligne)

Parent ajoute ensuite qu'« au-delà du caractère violent ou catastrophique de l'événement traumatique, c'est le fait que le sujet n'arrive pas à l'intégrer, à savoir ce qui lui est arrivé, qui constitue le trauma » (2006 : 115).

Afin de « guérir » d'un tel choc, le sujet peut avoir recours à l'écriture. Ainsi que le rappelle Parent, « [l]a mise en récit d'une expérience traumatique est nécessaire à l'intégration du trauma dans l'histoire psychique du sujet; c'est une étape essentielle du processus thérapeutique dans le traitement du TSPT » (2006 : 116). Pour faire référence à la pratique thérapeutique de l'écriture dans le cas d'un trauma, Suzette Henke a forgé le terme de « scriptothérapie », qui représente « the process of writing out and writing through traumatic experience in the mode of therapeutic reenactment » (Henke, 1998 : xiii). L'effort requis pour reconstituer l'histoire de l'événement ayant entraîné le trauma « could offer potential for mental healing and begin to alleviate persistent symptoms of numbing, dysphoria, and uncontrollable flashbacks » (Henke, 1998 : xiii). Selon Henke, la pratique autobiographique aurait un effet thérapeutique semblable à celui recherché par la psychanalyse, ce qui fait de l'écriture « a therapeutic alternative for victims of severe anxiety and, more seriously, of post-traumatic stress disorder (Henke, 1998 : xiii). L'écriture sera plus efficace si elle a aussitôt un destinataire. Shoshanna Felman et Dori Laub soulignent quant à elles l'importance du lecteur dans le processus de traitement du trauma ou, à tout le moins, dans la reconnaissance de son existence :

Bearing witness to a trauma is, in fact, a process that includes the listener. For the testimonial process to take place, there needs to be a bonding, the intimate and total presence of an *other* — in the position of one who hears. Testimonies are not monologues; they cannot take place in solitude. The witnesses are talking *to somebody*: to somebody they have been waiting for a long time. (Felman et Laub, 1992 : 70-71; les auteures soulignent)

Pour qu'un témoignage ait lieu, la personne qui raconte son histoire doit donc trouver un auditeur, un public. Est-ce alors pour que cette rencontre advienne que les auteures ont choisi de publier leur texte plutôt que de le garder privé?

Malgré le pouvoir thérapeutique de cet exercice, la mise en récit d'une expérience traumatique répond à une « douloureuse dialectique qui consiste à replonger dans le trauma afin de tenter de s'en libérer — sans jamais y parvenir complètement » (Parent, 2006 : 117). C'est que « [l]e témoignage d'un trauma laisse toujours un reste, une part d'inconnaissable et d'incompréhensible, d'intémoignable, qui signe la déroute du sens et mine l'intelligibilité du récit », ajoute Parent (2006 : 120). L'analyse des textes du chapitre précédent a montré que l'écriture n'arrive pas à guérir la douleur du deuil. Comme l'a illustré Philippe Forest dans « Sept propositions pour une poétique du deuil » (2010), la littérature du deuil échoue, en ce sens qu'elle n'arrive pas à guérir son auteur, et c'est cet échec qui motive l'écriture du livre suivant, qui redonne espoir de réussir à faire le deuil. Bien que, comme l'affirme la psychanalyste Régine Waintrater, « [a]ucun récit ne peut venir à bout de l'horreur » (Parent, 2006 : 117; l'auteure cite Waintrater, 2004 : 86), les écrivains persistent souvent à la creuser, entre douleur et espoir.

Dans les pages qui suivent, nous étudierons deux textes d'auteurs qui ont recours à l'écriture pour tenter de guérir d'un trauma. Nous verrons en quoi la notion de témoignage nous aide à lire les œuvres d'Angot et de Reysset. Nous avons choisi de jumeler ces textes parce qu'ils présentent plusieurs caractéristiques communes. D'abord, c'est l'expérience d'un trauma combiné à la naissance (éventuelle pour Reysset) d'un enfant désiré qui mène à l'écriture. Chez Reysset, la grossesse est longuement attendue, tandis que chez Angot, la maternité est une évidence — il n'y a pas de questionnement sur le désir d'enfant; le bébé est déjà là. Ensuite, la maternité est envisagée comme une manière de combler un manque, voire de panser une blessure. La première voit dans sa fille l'incarnation d'un potentiel de vengeance et d'un véhicule d'émancipation tandis que la deuxième désire chasser le sentiment d'abandon engendré par le décès de Loïc, le petit frère. Enfin, les narratrices témoignent d'une subjectivité maternelle en construction et s'en remettent à leur conjoint pour lire leur texte et confirmer leur talent.

4.1 *Léonore, toujours* (1994) de Christine Angot

Christine Angot a fait son entrée dans le paysage littéraire en 1990 avec la parution de son premier roman, *Vu du ciel*. Depuis, elle a publié plus d'une vingtaine de livres. Le roman *L'inceste* a été particulièrement remarqué par les médias et la critique. C'est à partir de la publication de ce texte, qui a fait grand bruit lors de la rentrée littéraire de 1999, qu'elle est devenue un personnage public, régulièrement invité sur les plateaux de télévision. Cependant, ainsi que le soulignent Morello et Rodgers, c'est plutôt la personne que l'œuvre qui attire l'attention médiatique. Depuis son premier passage à *Bouillon de culture*, l'émission littéraire animée par Bernard Pivot, elle est reconnue, au même titre que Michel Houellebecq¹, comme un enfant terrible de la scène littéraire contemporaine française (voir Cruickshank, 2009 : 170), celle qui a un « fichu caractère » (Morello et Rodgers, 2002 : 12). L'auteure ne se formalise pas avec les conventions sociales; elle dit ce qu'elle pense sans mettre de gants blancs.

Tous ses romans sauf *Not to be*² mettent en scène une écrivaine nommée Christine Angot³. D'un livre à l'autre se dessine une certaine continuité thématique (voir Sadoux, 2002 : 172). L'auteure traite souvent de son rapport ambivalent avec les médias et avec ses lecteurs, de sa vie amoureuse et ses fantasmes sexuels, de la

¹ Effectivement, l'auteur avait fait scandale à la rentrée littéraire de l'année précédente avec la parution de *Particules élémentaires* (1998). Dans le cadre d'une entrevue pour la revue *Elle*, les deux romanciers, sacrés *enfants terribles* de la scène littéraire, ont été réunis (voir Cruickshank, 2009 : 170; l'auteure fait référence à Angot et Houellebecq, 1999 : 146-149).

² Ce roman, qui a paru en 1991, met en scène un homme atteint d'une étrange maladie qui l'enferme dans son corps.

³ La majorité des textes sont narrés par Christine Angot. Certains font exception : *Sujet Angot* est raconté du point de vue de Claude; plusieurs narrateurs occupent le premier plan dans *Les autres*; *Vu du ciel* est narré par Séverine, l'ange gardien de Christine et *Les désaxés* est « écrit à la troisième personne par un narrateur extradiégétique, omniscient et impersonnel » (Gagnon, 2005 :48). La pièce *Corps plongés dans un liquide* ne parle pas de Christine Angot directement, mais on peut opérer des rapprochements entre son histoire et celle de Catherine.

maternité et, surtout, de la relation incestueuse avec son père. Par ailleurs, la continuité mise au jour par Sadoux est également temporelle :

Each [text] focuses on the Christine Angot character at a given time in her life, which corresponds exactly to the temporality of the text itself and to the gaps between texts. The element of continuity is further emphasised by the metatextual dimension of each text and by numerous references made to previously published texts. (Sadoux, 2002 : 173)

Il est possible de faire des parallèles directs entre les événements vécus par l'auteure Christine Angot et ce qu'elle raconte dans ses livres. Par exemple, dans *Quitter la ville*, elle revient sur le succès médiatique de *L'inceste* et mentionne son passage à *Bouillon de culture*. Comme les gens sont nommés par leur vrai nom dans le livre, il est facile de vérifier que les événements relatés ont vraiment eu lieu. Cependant, seuls l'auteure et les gens concernés connaissent la part de réel et de fiction dans le traitement de ces événements.

Léonore, toujours est le troisième roman de l'auteure. Son style personnel et sa narration au « je » marquent une rupture d'avec les deux textes précédents, *Vu du ciel* et *Not to be*, qui adoptaient une forme romanesque plus classique. Le roman prend la forme d'un « journal de bords⁴ » (Picard, 2010 : 19) qui couvre une période de trois semaines entre le 8 et le 31 mars d'une année non spécifiée. La narratrice y note le quotidien avec son bébé et avec son mari, les moments d'écriture interrompus par les réveils de sa fille, les fantasmes qu'elle nourrit et les projections qu'elle fait pour le futur de Léonore. Le texte est truffé de références à l'inceste avec le père et entrecoupé d'extraits choisis des carnets de Claude, le mari de Christine et père de Léonore. Le journal, qui est le lieu d'une réflexion sur le conflit entre la maternité et l'écriture, se termine sur la mort de la fillette après sa chute du canapé pendant un

⁴ L'expression est tirée d'un article d'Anne-Marie Picard. La forme plurielle du mot « bord » renvoie aux frontières de l'être et font penser à l'expression « borderline ».

moment d'inattention de sa mère. Cette mort est fictive puisque la vraie Léonore est bien vivante et qu'elle apparaît dans les œuvres subséquentes de l'auteure.

La parution du livre n'a pas fait beaucoup de vagues quand on compare sa réception avec la couverture médiatique qu'ont eue les romans d'Angot à partir de *L'inceste*⁵. Pourtant, plusieurs critiques reconnaissent que le livre est un texte pivot dans l'œuvre de l'auteure (Rye, 2009 : 148; Sadoux, 2002 : 173; Picard-Drillien, 2010 : 19). Mis à part quelques mentions du roman au passage dans des articles sur d'autres textes, nous avons répertorié quatre analyses plus ou moins succinctes du roman. Rye considère le roman comme une « mise-en-scène of the conflict between being a mother and being a writer, in which the writer is not sacrificed to the mother » (Rye, 2009 : 151). Picard-Drillien considère qu'avec *Léonore, toujours*, Angot « construit un espace transitionnel⁶ [...] qui scelle [son] entrée dans l'autofiction » (2010 : 22). Ce serait le passage du roman à l'autobiographie qui rendrait le texte autofictionnel. En outre, elle voit dans le « meurtre symbolique de Léonore » une stratégie pour « sauver le sujet de l'anéantissement » (Picard-Drillien, 2010 : 20). Pour sa part, Cammaréri perçoit « l'ambivalence de la passion maternelle (l'amour/la haine) et son emprise [à l'œuvre dans le roman] » (2012 : 180). De tels écrits, qui insistent sur « la nécessité de choisir entre l'enfant et l'écriture » nous « interrogent sur la capacité ou l'incapacité sublimatoire de la passion maternelle des écrivaines, sur le paradoxe »

⁵ Cela dit, le livre a tout de même attiré plus d'attention critique que l'entièreté de l'œuvre de Karine Reyssset, dont nous traiterons plus loin dans ce chapitre. Le peu d'intérêt suscité par la publication de *Léonore, toujours*, et, de surcroît, par *L'inattendue*, pourrait-il être imputable à l'appartenance de ces œuvres au genre du récit intime, très souvent associé à la littérature des femmes, qui, à tort, est considérée comme moins universelle que la littérature des hommes? Ou encore, est-ce parce que le thème de la maternité rebute certains lecteurs, qui préféreraient oublier qu'ils sont issus du corps d'une femme?

⁶ Selon la définition que fait Joyce McDougall du concept de Donald W. Winnicott, c'est-à-dire : un « lieu, défini, d'un côté, par la satisfaction pulsionnelle complète et, de l'autre, par l'objet à jamais inatteignable, est l'aire où se déploient tous les champs de la culture; une sorte d'espace-temps où se dépense l'essentiel des forces humaines » (Picard-Drillien, 2010 : 22; l'auteure cite McDougall, 2004 : 13-14).

(2012 : 181). Quant à Ledoux-Beaugrand, elle place le texte sous le régime de l'« écriture de la perte », qui « fait advenir un récit dont le titre, *Léonore, toujours*, affirme précisément la persistance du lien mère-enfant en dépit ou plutôt *en raison même* du décès de Léonore » (2013 : 275-276; l'auteure souligne). Ainsi, le décès symbolique de l'enfant permet à la vraie Léonore de vivre hors des fantasmes de sa mère et permet à la mère de garder l'enfant imaginé dans les limites du récit.

Eva Domeneghini ajoute à propos d'Angot que « la forme actuelle de son écriture [s'est] imposée d'elle-même à partir de *Léonore, toujours* » (Domeneghini, 2002). Effectivement, à partir de ce livre, presque tous les textes d'Angot sont écrits à la première personne dans un style direct, factuel et souvent provocant⁷. Barbara Havercroft considère l'écriture de *L'inceste* « abrupt[e], abrasi[ve] et vertigineu[se] », remarque qui s'applique à l'entièreté de l'œuvre angotienne (Havercroft, 2014). L'auteure ne cherche pas nécessairement à soigner sa prose. Dans un entretien avec Thierry Guichard pour *Le matricule des anges*, elle déclare :

Je ne fais pas de réécriture de phrases. Ce n'est pas du tout un travail d'orfèvre. Je ne vais pas faire un diamant bien taillé. Ce que je cherche, c'est produire une musique qui sonne juste. Ce n'est pas de tailler un beau diamant qu'on aurait trouvé. C'est de trouver le diamant. Creuser la terre, aller dans un souterrain plus ou moins confortable et y découvrir un diamant brut qui serait beau. Et surtout ne pas le tailler. Ne pas le saccager. (Guichard, 1997)

Comme le passage le laisse entendre, son intention n'est pas de faire de belles phrases, mais plutôt de trouver un ton. Tailler le diamant, selon Angot, serait une manière de le ravager; l'important, c'est de « creuser », d'aller plus loin, d'écrire là où cela blesse.

Comme d'autres auteurs dont le nom a été associé à l'autofiction, on l'a accusée de « nombrilisme » (voir Goumarre et Henric, 2013 : 37). On lui a en outre reproché de

⁷ Voir Rye, 2009 : 57; Cata et DalMolin, 2004 : 87.

« ne parle[r] que d'elle, de manière obsessive, répétitive, voire narcissique » (Toonder, 2005 : 39) ou encore de toujours revenir sur le sujet de l'inceste et de donner dans le témoignage beaucoup plus que dans la fiction. Le chroniqueur littéraire et écrivain Christophe Donner a même créé le néologisme « angotcentrique » (Faerber, 2002 : 48) pour décrire le travail de l'auteure, et Suzanne Bernard a choisi l'expression colorée de « logorrhée verbale⁸ » (Bernard, 1999) pour traduire sa réception mitigée de l'œuvre. C'est dire que Christine Angot ne suscite pas que de l'admiration. Pourtant, les deux intellectuels reconnaissent le talent et l'intelligence de l'écrivaine. Certes, son approche ne fait pas l'unanimité, mais, comme le souligne Cruickshank, le nombre grandissant d'analyses critiques de l'œuvre de Christine Angot démontre que son succès n'est pas simplement attribuable à un phénomène de marketing éphémère (voir Cruickshank, 2009 : 171).

4.1.1 Christine Angot et « l'esthétique de l'incertitude »

Dans un article intitulé « Le refus du romanesque? Hybridité générique et écriture de l'inceste chez Christine Angot », Barbara Havercroft analyse « l'esthétique de l'incertitude » (Havercroft, 2014) cultivée par Angot, ou ce que Gill Rye nomme la « rhétorique » ou la « grammaire de l'incertitude » (Rye, 2004 : 117; je traduis). Cette esthétique se fonde sur une « interrogation du rapport entre la littérature et la vie » (Havercroft, 2014) et se manifeste par un brouillage délibéré des frontières, une « combinaison de traits provenant de plusieurs genres » (Havercroft, 2014). Selon Havercroft, « Angot fait de l'incertitude générique un véritable principe de composition qui se voit dans presque tous ses textes. Ce doute du lecteur quant aux pactes référentiel et autobiographique de son œuvre, Angot le voit comme une

⁸ « Christine Angot a du talent (un regard, des trouvailles, un ton...) mais son monologue-tunnel de plus de deux cents pages, chaotique, informe, malgré certains instants forts, englué bientôt le lecteur dans une logorrhée verbale qui frôle l'insignifiance. » (Bernard, 1999)

nécessité [...] » (Havercroft, 2014). Gill Rye, qui a également travaillé sur l'incertitude dans l'œuvre d'Angot, constate, pour sa part, que « le doute dans l'œuvre d'Angot est finement entretenu grâce à un certain nombre de procédés littéraires tels que la voix narrative, les tropes, les fins à double sens, les contradictions et les jeux chronologiques, qui contribuent à dérouter le lecteur » (Rye, 2010 : 427). Prenant appui sur ces constats, nous ajouterons à cette rhétorique trois stratégies discursives employées par Angot dans *Léonore, toujours* et étudiées dans cette section : la confusion auteure-narratrice, la provocation textuelle et la pratique du mensonge.

Dans *Sujet Angot*, la narratrice répond à une journaliste qui pense à tort qu'elle n'érigé pas de frontière entre réalité et fiction : « Tu me connais? On se connaît? Qui t'a dit que je parlais de moi? On ne se connaît pas. Tu n'as pas entendu parler dans tes études, de la différence auteur-narrateur, ça ne te dit rien? » (Angot, 1998b : 52) L'auteure met ainsi le lecteur en garde contre une confusion facile et trompeuse. Mais cette division qu'elle opère n'est pas si tranchée qu'elle le laisse entendre : il n'y a pas d'un côté l'auteure, Christine Angot, et de l'autre, la narratrice, Christine. Il y a Christine Angot, l'auteure réelle qui écrit sur Christine, la narratrice, qui dit « je ». Et parfois, la narratrice prend une distance par rapport à son récit et s'adresse à son lecteur en tant que Christine Angot l'auteure, qui, au fond, est une création de la Christine Angot de chair, la femme « réelle ». Elle brouille volontairement les pistes de ce qui est vrai, de ce qui ne l'est pas : « En effet, si ses œuvres s'appuient — implicitement, mais souvent aussi explicitement — sur des faits réels et vérifiables, elles n'en explorent pas moins la limite de la fiction et de la réalité. » (Toonder, 2005 : 40) L'écrivaine se joue des codes littéraires pour pousser toujours un peu plus loin les limites du roman.

À ceux qui croient qu'Angot fait de l'autobiographie ou de l'autofiction, elle répond que ses livres ne sont « [s]urtout pas de l'autobiographie, surtout pas des confessions.

[Ils] sont à cent pour cent du roman » (Goumarre et Henric, 2013 : 55). Dans un entretien donné à Jacques Henric, elle explique son point de vue :

[C]e n'est pas de l'autofiction, ce n'est pas de la confession. L'autofiction, c'est la transposition de soi comme personnage dans une histoire; et la confession, c'est ce qu'on pense être soi dans ce qu'on pense être son histoire. La littérature qui m'intéresse, c'est pas ça, c'est en finir avec « ce qu'on pense » (Goumarre et Henric, 2013 : 32).

Elle veut « en finir avec “ce qu'on pense” » pour plutôt tendre vers « ce qu'on sait ». Ce qui lui importe est la vérité du texte, en quelque sorte, et non que ce qu'elle écrit corresponde exactement à ce qui est réellement arrivé : « La vérité, fut-elle littéraire, est un engagement, à condition que plane, au-dessus de chaque affirmation, l'ombre d'un doute » (Angot, 1998b : 23-24). La transmission du doute est au cœur de l'écriture d'Angot. Pour l'auteure, la littérature a comme seul but de « [c]onvaincre le lecteur de l'authenticité de toutes nos inventions littéraires » (Angot, 1998b : 29).

Afin de cultiver l'incertitude et de tenir le lecteur à distance, Christine Angot érige une palissade entre elle (l'auteure) et son personnage/sa narratrice. Elle affirme : « Le mur, c'est l'écriture. C'est le seul point d'attache réel entre moi et ma narratrice. Ce mur permet de conserver la loi, empêcher la transgression. Il faut que la littérature soit différenciée de la réalité. Il faut qu'il y ait un mur, et solide. » (Guichard, 1997) C'est la possibilité que ce qui est dit soit vrai (ou faux, selon le cas) qui protège l'intégrité du mur, et de l'écriture.

Revenons à la phrase de Roland Barthes mise en exergue. Tout « doit être considéré comme dit par un personnage de roman », même si ce n'est peut-être pas le cas, entend-on en filigrane. Cette affirmation dresse une frontière entre le réel et le fictif. Ce que dit un personnage est nécessairement fictif puisqu'il appartient lui-même au domaine de l'invention. Il nous semble que cette citation de Barthes représente bien la vision qu'a Angot de son travail littéraire. C'est l'ambiguïté liée au fait que ce qui

est écrit peut être vrai ou faux qui intéresse l'auteure. Dans *L'usage de la vie*, elle déclare :

je veux encore parler de moi, peut-être toujours. Mais la seule chose autobiographique ici, attention, c'est l'écriture. Mon personnage et moi sommes collés à cet endroit-là. À part ça tout le reste est littérature. Les vrais noms c'est pour que le mur s'amincisse et du même coup grandisse. De chaque côté les idées claires, j'insiste. Car j'ai autrefois franchi la limite entre l'épouse et la fille. Et c'était de la saloperie. Je ne veux plus (Angot, 1998a : 42).

Elle écrit au plus près du réel tout en s'en éloignant de façon difficilement perceptible. Tout semble vrai, tout pourrait être vrai, mais elle seule sait ce qui est réellement arrivé et ce qu'elle a romancé. Cette insistance sur l'érection d'un mur entre les différentes Christine Angot (l'auteure et la narratrice) nous semble avoir partie liée avec la relation incestueuse vécue avec le père. L'inceste survient justement quand il y a transgression de la loi de l'interdit de l'inceste. Selon l'auteure, « [l]e mur permet de conserver la loi, [d']empêcher la transgression », c'est-à-dire de faire exactement le contraire que la personne incestueuse, ici le père. Dans la citation ci-dessus, Angot vient renforcer cette idée de l'importance du mur en affirmant qu'elle a « autrefois franchi la limite entre l'épouse et la fille[et que] c'était de la saloperie ». Comme elle l'ajoute, elle ne veut plus traverser cette frontière, elle se protège des regards voyeurs en se cachant derrière le mur. Le mur est à la fois cloison, en ce sens qu'il délimite les espaces, et obstacle, comme dans l'expression familière « frapper un mur ». La particularité de ce dispositif narratif est qu'il est invisible et rétractable (à l'instar d'une porte guillotine). Comme les frontières entre ce qui est vrai et faux sont érigées par l'auteure, le lecteur ne sait pas exactement quand il se heurte au mur.

Parce qu'il risque à tout moment de rencontrer un obstacle, le lecteur angotien doit s'investir dans la lecture. Comme l'explique Rye, « Angot's readers are required to be both active and interactive, the uncertainty about what it is they are reading keeping

them on their guard and never allowing a comfortable, secure, or passively uninvolved reading position. » (Rye, 2004 : 120) Dans *L'usage de la vie*, la narratrice angotienne interpelle un lecteur qui lui fait part de son inconfort vis-à-vis du rapport maternel qu'elle dépeint dans *Interview* : « Je suis écrivain, et je lui dis merde. Je fais ce que je veux. » (Angot, 1998a : 45) Celle qui se donne tous les droits incarne dès lors l'autorité narrative. Elle s'adresse à son public directement, le prend à partie, l'envoie balader, mais, malgré tout, reconnaît qu'elle a besoin de lui. Elle considère avec raison que le lecteur est essentiel : « La littérature se fait à deux » (Guichard, 1997), dit-elle, même si elle entend garder le dessus.

La deuxième stratégie employée par l'auteure pour déstabiliser ses lecteurs est d'écrire des choses choquantes, voire délibérément provocantes. Prenons l'exemple suivant : « Heureusement que je n'ai pas de queue, ce serait terrible pour elle. Je ne pense pas qu'elle aimerait ça. » (*LT*, 37-38) Dans ce passage, la narratrice exprime ses fantasmes de viol envers sa fille. Elle insinue que, si elle était un homme, elle pourrait passer à l'action. Ses propos sous-entendent aussi que toute personne ayant un pénis pense au viol et que tout parent désire son enfant. Comment celle qui a connu l'inceste pourrait-elle songer à vouloir la même chose pour sa fille? En même temps, comme le souligne Rye, « these comments about sexuality are linked, on the one hand, to fantasies, and, on the other, to fleeting thoughts. It is when such intimate fleeting thoughts are written out and enter the public arena that they are considered unacceptable » (Rye, 2004 : 124). Tant que les réflexions restent dans l'univers privé, leur portée est moins grande. La narratrice écrit ce qu'elle, et peut-être plusieurs autres, pensent tout bas. Une telle tactique a comme objectif de confronter le lecteur à ses propres pensées et jugements ainsi que de l'obliger à se questionner : peut-il complètement se dissocier des propos de Christine Angot? Est-ce que ses pensées pourraient être transmises à l'écrit et publiées sans provoquer aucun sourcillement?

L'auteure a en quelque sorte préparé son lecteur à une affirmation aussi surprenante. Une vingtaine de pages plus tôt, elle écrivait :

Léonore, je me la ferais bien dès maintenant. Je ne dis pas ça par provocation. C'est un écrit privé de toute façon. Je dis seulement : Je comprends l'attrance sexuelle pour son enfant, sa fille, puisque je l'éprouve. Je le dis. J'ai le droit de le dire puisque je l'éprouve. (*LT*, 19)

Cette situation met l'accent sur la dialectique privé/public. Le fait que ce soit un écrit privé permet-il de tout dire? Cette remarque de l'auteure est étonnante puisque le texte en réalité est publié, donc public. Si le journal était vraiment à usage privé au départ⁹, la phrase aurait dû être supprimée lors de l'adaptation pour publication. Or, cette phrase a été laissée telle quelle, de façon délibérée. La narratrice tenait à faire part de ses sentiments les plus intimes aux lecteurs pour la simple et bonne raison qu'elles les a éprouvés. Plus loin dans le texte, elle déclare : « Évidemment tout est vrai. Intime. J'ai décidé de publier mais ça reste vrai. » (*LT*, 115) Angot affirme que « s'il y a un espace public, il y a alors une obligation de vérité. Et quand les choses sont vraies, elles ne peuvent jamais être indécentes » (Goumarre et Henric, 2013 : 31). La vérité devient donc une éthique, le texte est une quête de vérité toujours bonne à dire : « J'ai le droit de le dire parce que je l'éprouve ». À la limite, le dire vrai est la décence.

Enfin, la troisième stratégie discursive que nous explorerons est l'emploi du mensonge, ou de ce que Havercroft nomme le « brouillage référentiel¹⁰ » (Havercroft,

⁹ Il est difficile de savoir quelle était initialement l'intention de l'auteure. À la page 15, elle dit à Claude : « tu seras mon seul public ». Cette phrase suppose alors que le texte restera privé. Or, plus loin, elle annonce qu'elle enverra les premières pages du manuscrit à Gérard Bourgadier, son éditeur : « Tout à l'heure, ensemble on ira poster à Gérard tout jusqu'à hier, cinquante-cinq pages. » (*LT*, 97) Le fait d'avoir envoyé le texte à l'éditeur prouve que le désir de publication est présent depuis un moment.

¹⁰ Havercroft désigne par « brouillage référentiel » toute stratégie textuelle qui « sème [...] le doute quant à la véracité des "faits racontés" » (2014).

2014). Bien qu'Angot dise tenir à la vérité, elle n'hésite pas à raconter des faussetés puisque, croit-elle :

[l]e mensonge rend tout possible. Il débloque l'écriture. D'autre part, il faut que le lecteur soit dans le doute. Dans la littérature, on part avec l'idée que tout est mensonge et une fois plongé dans le livre, on prend tout pour acquis. Moi je fais le contraire : je dis, tout est vrai mais ne prenez rien pour acquis (Guichard, 1997).

Le lecteur ne sait qu'une affirmation est mensongère que parce que la narratrice se repent ou se corrige. Dans *Léonore, toujours*, Angot transcrit un poème qu'elle dit avoir écrit pour Léonore¹¹. Elle avoue ensuite quelques pages plus loin l'avoir aperçu dans une revue :

Maintenant je dois avouer quelque chose. J'ai menti. C'était mercredi. J'ai recopié un poème dans *Impressions du Sud*, une revue pas connue, et j'ai dit qu'il était de moi. Les écrits privés, on espère qu'un jour quelqu'un va les trouver, alors j'ai menti. Une gamine. Il était de Marina Tsvetaïeva. (LT, 68)

Quelle fonction pourrait bien avoir le mensonge dans une telle situation? À supposer que le journal n'avait été produit que pour un usage privé, un tel mensonge n'aurait pas passé inaperçu. Et puis, si elle écrit dans l'espoir qu'un jour quelqu'un trouve ses textes, peut-on tout de même considérer que l'œuvre est privée? Encore une fois, il nous semble que cette stratégie soit employée pour interpeller le lecteur.

4.1.2 L'arrêt de l'écriture

L'incertitude qui habite l'œuvre d'Angot se situe également au niveau générique. De fait, à partir de *L'inceste*, ses livres ne portent plus la mention « roman » sur la couverture (Cata et DalMolin, 2004 : 86; Cruickshank, 2009 : 185; Havercroft, 2014).

¹¹ « Voilà quand j'écris maintenant, plus de roman mais hier j'ai composé ce poème, très vite, au fil de la plume. Je le trouve magnifique. Je suis contente et je le dois à Léonore. Je te le dédie ma chérie. » (LT, 44)

Pourtant, comme nous l'avons montré, l'auteure insiste sur le fait qu'elle écrit des romans et non de l'autofiction ou de l'autobiographie. Pourquoi alors retirer l'indication générique, si ce n'est pour entretenir le brouillage des frontières?

Léonore, toujours débute par ce paragraphe déroutant : « J'ai donné la vie. Ça m'a tuée, j'en avais une seule. Je n'écris plus. Depuis aujourd'hui. Ça, ça ne s'appelle pas écrire, ça s'appelle marquer. Je marquerai chaque jour quelque chose sur elle, au moins une ligne. Il n'y a qu'elle. Que ça. Que ça. Qui m'a tuée. » (*LT*, 11) Le livre s'ouvre sur la transmission de la vie; d'emblée, nous avons affaire à une parole maternelle. Cette subjectivité est toutefois compromise dès la phrase suivante : « Ça m'a tuée ». Ces deux premières phrases constituent une oscillation entre l'euphorie et la dysphorie qui opère dans tout le roman. La bonne nouvelle de la naissance est vite assombrie par l'annonce d'une mort qui n'est pas que symbolique puisque rien ne la désigne ainsi. Qui a été tuée? La narratrice? L'auteure? La morte est pourtant encore là pour s'adresser au lecteur. C'est donc dire que seule une part de son identité meurt, celle occupée par l'écrivaine, puisque l'instance narratrice ajoute ensuite qu'elle n'écris plus. La mort à l'œuvre dans le texte semble indiquer que les deux rôles (la mère et la romancière) ne peuvent être incarnés simultanément par la même personne. Que penser du texte qui se trouve devant les yeux du lecteur et qui a pourtant été écrit? La mort de la fille est peut-être déjà annoncée. Angot tue la fille, redevient romancière. Le syntagme « j'ai donné la vie [...], j'en avais une seule » signifie à la fois l'ampleur du don maternel et l'impossibilité non seulement que mère et auteure, mais aussi mère et fille, coexistent. Pour que le livre existe, la fille doit mourir.

Revenons sur la dernière partie de la citation : « Il n'y a qu'elle. Que ça. Que ça. Qui m'a tuée. » Le style télégraphique et saccadé de ce passage illustre l'ambivalence de la mère écrivaine. D'une part, la phrase « Il n'y a qu'elle » laisse sous-entendre une possible suite : « dans ma vie » ou « qui compte ». La fillette est tout pour sa mère et sa présence rend futile toute ambition littéraire. De l'autre, la même phrase, jointe

avec la fin du passage (« il n'y a qu'elle » + « qui m'a tuée »), suggère que la fonction maternelle empiète (trop) sur celle de l'écrivaine, la rend impossible (le texte ne fait que « marquer » le temps). La naissance de Léonore empêche l'écriture. Peu importe la façon dont est interprétée la citation, il est indéniable que la naissance de la fille transforme le rapport de l'écrivaine à l'écriture et à la vie.

Dans *Professeurs de désespoir*, Nancy Huston affirme que « [l]a maternité marque un tournant décisif dans l'existence d'Angot, à deux points de vue. Elle décide, premièrement, qu'elle n'a plus envie de mourir et, deuxièmement, que *la fiction ne l'intéresse plus*¹² » (Huston, 2004 : 317; Huston souligne). Ce n'est pas nécessairement qu'elle ait eu envie de mourir avant, mais, plutôt, que maintenant qu'elle est mère, elle désire être en vie pour accompagner Léonore. Par ailleurs, un tel renoncement au roman peut paraître paradoxal quand on constate que *Léonore, toujours* est présenté comme tel sur la couverture. Pourtant, la narratrice assure qu'il n'en est rien : « Chaque jour, je jure d'écrire, toute ma vie, tous les jours, au moins une ligne sur elle. Avec l'arrêt de l'écriture, aucune contradiction. Comme je disais, je n'écris pas en ce moment, je marque Léonore. » (*LT*, 13) La narratrice opère une distinction entre l'écriture et la marque. Comme le laisse voir la citation suivante, l'écriture est associée au roman, tandis que la marque se rapporte à une composition privée, non destinée à la publication : « Lundi j'ai téléphoné à Gérard Bourgardier pour lui dire que j'arrêtais d'écrire. Que les romans et toute cette merde, c'était fini. Que, à côté de Léonore, ça pesait zéro. Je lui ai dit maintenant ce que je fais c'est pour moi, pour nous, à usage privé. » (*LT*, 42-43) L'écriture requiert un retrait du monde, une prise de distance, tandis que le marquage permet de rester dans le moment présent. La citation suivante éclaire un peu mieux la distinction entre les

¹² Huston fait référence à la citation suivante : « J'ai arrêté d'écrire à cause d'elle, des romans je veux dire. Oh! je ne regrette pas. C'est une activité pour des gens sans enfant, prêts au suicide. Moi je peux mourir mais je ne pourrais pas me suicider. On m'a mise sur terre, Dieu, pour faire Léonore. Pour faire qu'elle existe. Depuis qu'elle est là, j'ai envie de rester. » (*LT*, 54)

deux concepts : « Je marque sur elle, les gens font des films, des photos, Claude enregistre sur une cassette tous ses sons depuis areu. Il y a aussi des cris. Moi je marque, c'est difficile, notre amour, enfin mon amour. » (*LT*, 17-18) Le fait de comparer son travail à des films ou même à des enregistrements sonores faits par d'autres parents, dont son propre mari, montre en quoi le marquage permet de garder une trace du temps qui passe. Marquer Léonore permet d'inscrire sa présence dans le monde et dans le temps. Les deux passages ci-dessus illustrent à nouveau combien la maternité transforme la narratrice. Celle qui affirme que « les romans pour [elle] ce n'était pas rien avant » semble être passée à autre chose. Il est cependant particulier qu'elle appelle son éditeur pour lui dire qu'elle cesse son activité, puisque l'éditeur est généralement celui à qui l'on annonce un nouveau projet dans l'espoir qu'il veuille le publier. Est-ce que cette nouvelle communiquée à Bourgadier ne serait qu'une énième ruse de l'auteure pour brouiller les pistes proposées au lecteur?

Est-il donc possible que le journal ait été écrit dès le début dans l'optique d'être publié? Il nous semble que oui, puisque Christine Angot s'adresse souvent aux lecteurs dans le texte. Par exemple, elle écrit : « Attendez, j'arrête, je crois qu'elle est réveillée. Je vais voir. » (*LT*, 15) On peut facilement imaginer la narratrice se lever de sa chaise pour aller retrouver sa fille dans son lit. Cette phrase n'aurait aucune utilité dans un authentique journal intime puisqu'un tel écrit est destiné à un usage personnel. Angot s'adresse clairement à un lectorat externe; la citation suivante l'illustre bien : « Quand je pense que vous ne la connaissez pas! » (*LT*, 13) Un des objectifs sous-jacents du texte est justement sans doute de faire connaître Léonore au plus grand nombre de lecteurs. Comme la fillette est encore trop jeune pour parler, et donc pour avoir accès à la subjectivité, c'est évidemment une Léonore présentée par sa mère à laquelle le lecteur a droit.

Ainsi que le laissent voir la citation de la page 15 (« Attendez, j'arrête... »), reproduite ci-dessus, ainsi que de nombreuses autres dans le texte, l'écriture est

constamment interrompue par les appels du bébé : les besoins de Léonore passent avant le livre. Une réflexion sur la difficulté à concilier la maternité et l'écriture est inscrite à même le texte : « J'ai arrêté d'écrire des romans, heureusement, avec elle qui m'interrompt je ferais comment? » (*LT*, 18) Ce passage suppose que l'écriture de romans est incompatible avec la maternité. Paradoxalement, la présence de l'enfant empêche l'écriture tout en fournissant à l'auteure du matériel duquel s'inspirer pour la création littéraire. Nous retrouverons cette même dialectique à l'œuvre dans *Le bébé* de Marie Darrieussecq, analysé dans le chapitre V.

La stratégie adoptée par Angot pour contourner cette difficulté est le « marquage ». Cette pratique serait moins accaparante que l'écriture de roman, qui demande de se retirer dans sa chambre à soi. Elle lui permettrait de profiter des courtes périodes d'écriture que lui autorisent la présence de l'enfant : « Je me lève pour aller chercher son biberon, en avance sur l'heure... j'ai apporté le biberon, elle le voit, elle se calme, et je tape debout. Pas longtemps, ça repart, j'arrête, je vais lui donner. » (*LT*, 18) Les points de suspension indiquent une pause, celle nécessaire pour aller chercher la bouteille du poupon. Les interruptions du travail laissent alors une trace dans le texte. La narratrice commente les gestes posés pour combler les besoins de Léonore tout en essayant d'écrire. Selon Rye, « l'inséparabilité du discours et du métadiscours engage le lecteur dans le processus d'écriture » (Rye, 2010 : 430). Il est pris comme témoin du processus de production du texte. Il peut alors constater les difficultés logistiques de la conciliation maternité-écriture.

Cela dit, la forme textuelle privilégiée n'est pas seulement attribuable à des complications logistiques; elle relève d'un choix délibéré. Un des aspects novateurs de l'écriture d'Angot est la mise en scène de l'ambivalence maternelle. Elle n'hésite pas à écrire ce qu'elle ressent, eu égard à la nature de ses sentiments : « Je devrais la détester. Sur certains points je la déteste. À ne rien faire je vais devenir une loque. Depuis que j'ai donné la vie, je me sens morte. » (*LT*, 12) La narratrice ne fait pas

rien pourtant (malgré ce qu'elle semble penser), elle « élève sa fille¹³ ». Comme l'écriture était sa principale occupation jusqu'à la naissance de l'enfant, il est normal qu'elle se sente déstabilisée par la grande place que prend désormais Léonore dans sa vie. Son identité est en transformation. Son écriture aussi.

Angot constate éventuellement l'échec de la stratégie de marquage : « Je suis malheureuse, malheureuse. D'autant plus que j'écris. Parce que j'écris, bien sûr. Depuis longtemps j'ai arrêté de marquer, ça n'a duré que quelques jours, marquer. Quand on a comme moi un enfant, une fille, et qu'on écrit, c'est un enfer. » (*LT*, 102) Quand le changement s'est-il opéré? Même le lecteur averti ne trouvera pas d'indices qui laissent voir à quel moment elle a arrêté de « marquer ». Il faut se fier à la seule parole de la narratrice. Pourquoi laisser tomber la marque et revenir à l'écriture si cela la rend malheureuse? Aurait-elle eu comme objectif inconscient de marquer la fille pour effacer la marque du trauma de l'inceste?

4.1.3 L'inceste comme moteur de l'écriture

Le thème de l'inceste et son « traitement littéraire » (Cata et DalMolin, 2004 : 86) traversent l'œuvre de Christine Angot. C'est dans *Léonore, toujours* qu'elle aborde pour la première fois la transgression du père : « J'ai vécu des trucs durs, le pire l'inceste par voie rectale. » (*LT*, 14) Elle ne révèle l'identité du fautif qu'à la page suivante : « Mais je ne veux parler que d'elle. Éventuellement quand il y a un rapport, son père, ma mère, André, son beau grand-père. Mon père à moi, non, juste : comment faire pour lui annoncer qu'il a couché avec moi, sa fille. » (*LT*, 15) Elle ne veut pas parler de lui, mais le fera de toute façon, et de manière plus soutenue à partir des textes suivants.

¹³ « Maintenant quand on me demandera si je travaille, je répondrai non. Ce que je fais, je dirai "rien". "J'élève ma fille", malgré le recul social par rapport à écrivain. » (*LT*, 12)

Chez les auteures du chapitre précédent, l'expérience de la maternité et du deuil transforme le rapport à l'écriture : Camille Laurens passe du roman plus classique aux récits de soi avec la publication de *Philippe*, tandis que Laure Adler s'éloigne du biographique et de l'essai historique pour produire un texte plus personnel avec *À ce soir*. Pour Laurens, comme la maternité et la mort de son fils sont arrivés en même temps, il est difficile de savoir lequel des deux événements a le plus transformé le travail de l'écrivaine. Pour Angot, comme nous l'avons montré, c'est la découverte de la maternité qui modifie son rapport à la création, et antérieurement, c'est l'expérience de l'inceste qui semble l'avoir menée à l'écriture.

Dans *Vu du ciel*, son premier roman, son univers était déjà habité par la violence sexuelle. La narratrice, Séverine, est une petite fille morte violée et étranglée à six ans. Devenue un ange, elle doit veiller sur Christine, étudiante amiénoise de vingt-neuf ans, « chahutée par l'ami de sa maman » (Angot, 2000 [1990] : 30) pendant l'enfance. Christine s'est fait agresser sexuellement par un homme que sa mère connaissait très bien et avec qui cette dernière « a rompu toute relation » parce qu'« elle [ne l']aimait plus » (Angot, 2000 [1990] : 30). Bouleversée par l'histoire sordide du meurtre de Séverine, Christine compare leurs deux histoires pour se convaincre que ce qu'elle a vécu n'est pas si atroce finalement : « Tout de suite, elle a pris mon meurtre comme un message pour elle : Tu n'es pas si malheureuse, tu vois. Elle, Christine, était presque consentante. Elle avait au moins douze ans. Entre violée par un dingue et abusée par un ami, il y a une différence, non? » (Angot, 2000 [1990] : 21) L'âge approximatif qu'avait la jeune femme au moment des événements et le fait qu'elle était presque consentante sont des indices qui permettent de faire des rapprochements entre l'histoire avec l'ami de sa mère et celle qu'elle aurait eue avec son père. Dans les livres subséquents, elle écrira que le rapport incestueux a débuté lorsqu'elle avait quatorze ans et que, de peur de décevoir son père, elle n'avait pas toujours repoussé ses avances. Un autre passage de *Vu du ciel* laisse sous-entendre

que Christine a une relation problématique avec ses parents, à tout le moins, avec son père :

Née de Rachel Lévy, sale juive, et de Paul Angot, sale con. C'est ce qu'elle dit. Les mots dépassent sa pensée. À nous de rectifier. On ne traite pas impunément son papa de sale con, ni sa maman de sale juive, nous le savons, nous les anges; ce n'est pas la première fois que nous voyons ce genre de sujet. Il y a sûrement un problème. Le régler ne nous appartient pas. (Angot, 2000 [1990] : 13-14)

Aucune explication ne sera donnée pour justifier l'usage de ces qualificatifs peu flatteurs pour parler de ses parents. Par l'entremise de la narratrice, l'auteure laissera tout de même sous-entendre que ces accusations ne sont pas gratuites (« Il y a sûrement un problème »). La violence qui émane de *Vu du ciel* sera perceptible dans les écrits suivants d'Angot, si bien qu'elle deviendra un des traits caractéristiques de son style. Les allusions à l'inceste seront de la même façon récurrentes dans l'œuvre angotienne.

Selon Cata et DalMolin, « il est impossible de raconter ce que la société appelle le pire des crimes sans que la nature même de l'écriture, ses codes et ses conventions, n'en sorte profondément bouleversée et transformée » (Cata et DalMolin, 2004 : 86). Cela est vrai chez Christine Angot; son écriture est littéralement *marquée* par l'inceste. Les phrases semblent souvent ne pas avoir de lien entre elles; elles paraissent juxtaposées de façon presque aléatoire. Un peu comme le corps d'un enfant ravagé par le sexe d'un adulte, l'inceste brise le rapport de causalité du texte. Ou, à tout le moins, semble le briser. Regardons le passage suivant :

En ce moment je pleure tout le temps, elle comprend. Ça doit l'ennuyer que je pleure avec elle. Je vais la perturber. Je ne veux pas faire d'inceste avec elle physiquement. Mais dans la tête, ce n'est pas possible autrement. Pour moi en tout cas, les autres parents, ça ne m'intéresse pas. (LT, 11-12)

Les trois premières phrases semblent couler de source. Il s'instaure entre la mère et la fille une relation de réciprocité, de fusion (je pleure, elle comprend). Cela dit, il est peu probable qu'un bébé de huit mois puisse comprendre pourquoi sa mère pleure; la narratrice semble prêter à sa fille une sensibilité et une empathie d'adulte. Cette attitude, mettant la mère et la fille dans une position équivalente (d'égale à égale), donne l'impression qu'elles forment une seule et même personne. La deuxième phrase, qui crée une distance dans le huis clos mère-fille, vient rétablir une verticalité dans les rôles, tout en les inversant : la fille qui est ennuyée par les pleurs de la mère, n'est-ce pas le monde à l'envers? Il s'opère ici un changement de perspective : la dissolution de la fusion laisse place à une ouverture vers l'extérieur. La mère prend en considération la réaction de sa fille, comme cela est attendu par la société d'une « bonne mère ». La phrase suivante, « Je vais la perturber », peut être interprétée de deux façons. D'une part, on peut y lire une inquiétude maternelle : je crains de la perturber, interprétation qui irait dans le sens de la phrase précédente. D'autre part, on peut y voir une déclaration d'intention, comme si la narratrice voulait délibérément perturber son enfant.

La phrase suivante vient marquer la rupture dans le flot des trois phrases que nous venons de regarder. Comme le lecteur ne sait pas encore que la narratrice a vécu l'inceste¹⁴, à moins d'avoir lu d'autres livres d'Angot, ce passage est assez choquant. C'est probablement le mot « perturber » qui crée le lien avec ce qui suit. Cela dit, avant de connaître le passé de la protagoniste, cette phrase semble arriver de manière inopinée. L'emploi du verbe « vouloir » peut surprendre. Elle ne dit pas « je ne ferai jamais... » ou « je ne pourrais pas faire... », mais bien « je ne veux pas faire... ». Elle admet donc qu'il y a une potentialité ou même une possibilité de passage à l'acte. Il est vrai que plusieurs psychanalystes font un lien entre les soins corporels donnés par

¹⁴ En effet, il l'apprendra trois pages plus loin.

la mère et l'éveil de la sexualité chez l'enfant¹⁵. Ce dont parle Angot semble pourtant aller beaucoup plus loin. Un autre élément de choc pour le lecteur est la réunion de l'adverbe « physiquement » et du substantif « inceste ». Leur juxtaposition est presque pléonastique puisque, quand nous pensons à l'inceste, nous supposons d'emblée qu'il y a eu agression physique. Comme Angot semble opérer une distinction entre l'inceste physique et mental, le lecteur est en droit de se demander ce qu'elle entend par l'inceste « dans la tête ». L'auteure ne développe pas sa pensée. La dernière phrase appuie la teneur personnelle des propos d'Angot : elle parle en son nom et non pour l'ensemble des parents. L'analyse de ce passage montre que les ruptures dans le flot du texte ont une fonction déstabilisante pour le lecteur, ce qui l'oblige, comme nous l'avons mentionné plus tôt, à rester sur ses gardes.

L'inceste, en plus de perturber le rapport de causalité, enrichit la métatextualité. La forme du journal autorise l'inscription de réflexions à même le texte. L'arrivée de Léonore dans la vie de la narratrice confronte la mère à un questionnement : pourrais-je commettre l'inceste avec ma fille? Voici sa réponse :

Depuis qu'elle est là, je comprends mieux mon père avec moi. En même temps, je ne comprends pas. Du mal à des êtres qu'on aime tellement? Il m'aimait moins, voilà. À l'âge de Léonore, il ne s'intéressait pas à moi. Pas avant quatorze ans. Ça, je ne comprends pas. Léonore, je me la ferais bien dès maintenant. Je ne dis pas ça par provocation. C'est un écrit privé de toute façon. Je dis seulement : Je comprends l'attirance sexuelle pour son enfant, sa fille, puisque je l'éprouve. Je le dis. J'ai le droit de le dire puisque je l'éprouve. (LT, 19)

La première phrase de la citation, déjà évoquée, témoigne du fait que la maternité transforme sa perception des choses. Depuis qu'elle a une fille, elle conçoit qu'on puisse désirer son enfant comme son père la désirait. Cette idée favorise une sorte

¹⁵ Élisabeth Badinter reprend leurs pensées dans *XY. De l'identité masculine* : « Le lien érotique entre la mère et l'enfant ne se limite pas aux satisfactions orales [du sein]. C'est elle, qui, par ses soins, éveille toute sa sensualité, l'initie au plaisir, et lui apprend à aimer son corps. La bonne mère est naturellement incestueuse et pédophile. » (1986 : 76)

d'alliance entre le père et la fille. La phrase suivante vient atténuer le choc de son propos et briser l'alliance nouvellement constituée : je comprends, mais je ne comprends pas. Elle souligne que commettre l'inceste fait du mal à l'enfant. La seule façon de s'expliquer comment son père a pu abuser d'elle est de penser qu'il ne l'aimait pas assez pour l'épargner. Il n'a pas eu de contact avec elle jusqu'à ses quatorze ans, et dès lors, l'inceste; ce serait donc son seul moyen d'avoir une « relation » avec elle. La répétition de « je ne comprends pas » vient une fois de plus créer une distance avec le père. Elle ne comprend pas qu'il n'ait pas eu d'intérêt à la connaître avant l'adolescence. L'affirmation suivante vient créer un autre choc chez le lecteur : cette fois, ce que la narratrice ne comprend pas, c'est que son père n'ait pas eu le désir de la violer dès son plus jeune âge. Prononcée par une personne qui a été victime d'inceste, cette phrase a de quoi surprendre. Comment pourrait-elle penser commettre un tel geste quand elle sait le mal qu'il cause? Cela dit, la différence avec son père est qu'elle ne passe pas à l'acte; son attirance reste à l'état de fantasme. D'ailleurs, une des visées de son œuvre est d'essayer « d'évacuer le plus possible le fantasme qui est dans la vie réelle [...]. Quitte à décrire ceux par lesquels [elle] passe, pour mieux montrer que ce ne sont que des fantasmes, pour essayer de toucher, finalement, [elle] l'espère, un truc qui serait réel » (Angot dans Goumarre et Henric, 2013 : 11). Afin d'être conséquente avec son projet littéraire, elle se doit donc d'écrire ces mots perturbants. L'auteure sait que le lecteur sera choqué par ce passage; c'est pourquoi elle semble ressentir le besoin de se justifier : elle n'essaie pas de provoquer, mais plutôt d'écrire ce qu'elle ressent. Et, comme elle l'affirme dans un entretien, « quand les choses sont vraies, elles ne peuvent jamais être indécentes » (Goumarre et Henric, 2013 : 31). L'indécent n'est pas d'avoir ce désir, de se le dire, de le dire en public, mais bien de le réaliser, comme le père.

À l'inceste avec le père vient s'ajouter un autre type, celui avec la fille. La relation filiale est pensée en fonction de sa part incestueuse :

Aujourd'hui, pas un pouce de haine. Aujourd'hui, l'inceste avec elle, c'est seulement le bon côté. [...] La vie c'est tout ça en même temps, un dimanche matin, fatiguée, les courses à faire au marché, dans la tête mon père, ce sera tous les jours jusqu'à ma mort. Comme elle. (*LT*, 68)

La répétition du mot « aujourd'hui » dans les deux premières phrases lie le père et la fille de la narratrice. La haine, ici absente, est généralement dirigée vers celui qui a fait du mal à Christine. Les deux types d'inceste sont pourtant de nature différente : si le premier est charnel, le deuxième ne comprend pas de passage à l'acte. Lorsque Angot parle du « bon côté » de l'inceste, elle « fait référence à un désir incestueux, à un inceste imaginaire, tout en surface, sans pénétration, à un inceste vécu uniquement à travers l'écriture, bref à un amour mère-fille tout à fait différent de cet autre inceste qu'elle a connu avec son père », souligne Ledoux-Beaugrand dans un article intitulé « Tombeau pour Léonore. Inceste et filiation chez Christine Angot » (2003 :126). Ce dernier, beaucoup plus destructeur, fait en sorte que Christine a toujours l'inceste « dans la tête ». Le fragment final du passage est polysémique. Signifie-t-il que la narratrice aura Léonore dans la tête jusqu'à sa mort ou bien que Léonore aura l'inceste qu'a vécu sa mère dans la tête jusqu'à sa mort? Dans le premier cas, l'amour pour sa fille est tel qu'il en vient à prendre toute la place. La volonté « d'écrire, toute [sa] vie, tous les jours, au moins une ligne sur elle » (*LT*, 13) va dans ce sens. Dans le deuxième, la mère voit dans la fille une alliée qui voudra éventuellement la venger. D'ailleurs, un passage fait explicitement mention de la manière dont Léonore tuera son grand-père en « l'attach[ant] par les couilles », le disséquant et « lui [faisant] bouffer sa propre chair » (*LT*, 46). Il nous semble que l'auteure a délibérément laissé l'interprétation ouverte, cédant au lecteur la tâche de combler les trous laissés dans le texte.

L'inceste avec la fille permettrait de changer le rapport de force établi puisque la narratrice quitterait le statut de victime et deviendrait l'instigatrice. Ledoux-Beaugrand se demande : « le désir sexuel de la narratrice, dirigé vers sa fille, ne naît-il pas d'une volonté de reconnaissance, n'est-il pas une tentative de filiation ou une

façon de recréer une généalogie qu'a rompue le père en transgressant l'interdit de l'inceste? » (2003 : 123) En effet, le fantasme incestueux qu'elle nourrit envers sa fille est en quelque sorte constructif puisqu'il découle de l'amour fusionnel qu'elle éprouve pour la chair de sa chair et qu'il représente une façon de corriger l'aspect destructeur que l'inceste recèle.

Le rapport entre la mère et la fille devient encore plus fusionnel au moment de la rupture des parents, Christine et Claude. La fille, qui, selon la narratrice, est la cause de la séparation¹⁶, devient à son tour l'amante :

Au monde il n'y a plus qu'elle que j'aime, ma maîtresse. Je voudrais qu'elle me tape dans le ventre encore, qu'elle me batte, je suis son esclave, qu'elle me frappe, qu'elle me chie <sa merde> dessus. Qu'elle m'oblige à <la> lécher et à <la> mâcher. [...] Je voudrais qu'avec des talons aiguilles elle me marche sur les seins, mes vieux seins. Qu'elle me mette dans le con des bougies et qu'elle enflamme. Que tout s'embrase sauf elle, à jamais. Oui, c'est vrai¹⁷. (*LT*, 72-73)

L'amour qu'elle destinait à son mari est ainsi réinvesti dans le rapport avec sa fille, ce qui a comme effet de réactiver la fusion originelle. Dans la deuxième phrase, le désir exprimé par la mère que l'enfant « tape dans le ventre encore » peut évoquer un retour dans la matrice, ce qui va de pair avec l'amour déclaré sur la première ligne. Le reste de la phrase vient pourtant briser la continuité. L'importance que prend le champ lexical de la contrainte et de la violence dans le passage (avec l'emploi des verbes « taper », « battre », « frapper », « chier », « obliger », « lécher », « mâcher », « enflammer », « embraser » et des substantifs « esclave » et « merde ») témoigne plutôt d'un fantasme d'autodestruction. La pointe des « talons aiguilles » symbolise le marquage de la mère par la fille; le corps de la mère a été malmené par le père,

¹⁶ « À cause d'elle, le couple se sépare. » (*LT*, 73)

¹⁷ Les mots entre crochets apparaissaient dans l'édition originale (Fayard, 1997) et ont été supprimés dans la version revue par l'auteure (Seuil, 2010).

ensuite par sa fille. La mère, par amour pour sa fille, est prête à se sacrifier, voire même à se faire anéantir par elle.

Comme l'entend la psychanalyste Anne Dufourmantelle, le sacrifice est « la réparation d'un traumatisme qui n'a jamais pu être nommé et qui est resté dans l'inavouable » (Dufourmantelle, 2007 : 59). Il est de plus « l'événement qui nous fait croire à une réparation possible » (Dufourmantelle, 2007 : 53). La destruction du corps de la mère permettrait de rompre le cycle incestueux. En faisant de Léonore l'agresseuse, la narratrice s'assure de surcroît que la fille ne soit pas victime à son tour. Dans une perspective plus métaphorique, avec l'embrasement du corps violé disparaît toute trace d'inceste. Selon Dufourmantelle encore, « [u]ne femme sacrificielle est une femme qui pour transformer ce qui l'asservit en possibilité de liberté n'a d'autre choix que de tout perdre, y compris quelquefois sa vie même » (Dufourmantelle, 2007 : 221). Chez la psychanalyste, le sacrifice se résout souvent en suicide ou en meurtre réel, tandis que chez Angot, l'événement reste dans l'ordre du fantasme symbolique. La représentation du sacrifice ici est donc plus positive que chez Dufourmantelle. L'anéantissement de la mère entraîne une rupture de la filiation avec le père; le sacrifice devient donc la possibilité d'imaginer un autre rituel. Pour la fille, il l'arme d'une capacité d'agir. Pour la mère, il offre l'espoir d'une renaissance libérée du trauma. Et, en même temps, ça confirme qu'une seule des deux peut vivre¹⁸, en témoignent le premier paragraphe du livre (« J'ai donné la vie. Ça m'a tuée, j'en avais une seule. » [LT, 11]) et la mort de Léonore à la fin. Ici la mère souhaite/redoute que ce soit la fille.

¹⁸ Ce constat nous rappelle le passage suivant de l'essai *Et l'une ne bouge pas sans l'autre* de Luce Irigaray : « Quand l'une vient au monde, l'autre retombe sous la terre. Quand l'une porte la vie, l'autre meurt. Et ce que j'attendais de toi, c'est que, me laissant naître, tu demeures aussi vivante. » (Irigaray, 1979 : 22) Cette dernière phrase laisse espérer qu'un jour, peut-être quand Léonore sera grande, la mère et la fille puissent avoir accès à la subjectivité en même temps.

4.1.4 La mère, cette oubliée

Jusqu'à présent dans ce chapitre, la figure maternelle à laquelle nous avons fait référence est celle incarnée par l'auteure-narratrice. Cela dit, avant d'être une mère, Christine Angot a d'abord et surtout été une fille : la fille incestuée de Pierre Angot, figure dont l'œuvre traite abondamment, mais également la fille de Rachel Schwartz, avec qui elle a passé toute son enfance et dont elle ne parle pas souvent. En psychanalyse, le père est celui qui doit venir interrompre la fusion maternelle originelle. Chez Christine Angot (née Schwartz), le père étant absent pendant de nombreuses années, la relation de proximité avec la mère s'est perpétuée jusqu'à l'adolescence. C'est à ce moment que Pierre Angot a reconnu sa fille et lui a transmis son nom. Son intrusion tardive dans la vie de sa fille est venue la perturber et altérer le lien qui l'unissait à sa mère. L'auteure revient sur cet événement dans un entretien journalistique pour la sortie de son dernier livre, *Un amour impossible* : « Le rôle d'un père, c'est de mettre une limite au lien mère-enfant. Là, ça a été une véritable attaque. On croit le lien maternel intouchable. Non ! Il a été très abîmé. » (Pitard, 2015) Il est aisé d'imaginer combien la relation incestueuse avec le père a pu mettre de la pression sur le lien avec la mère. Des questions fusent et restent sans réponse : Où était la mère pendant les faits? Était-elle au courant de la relation interdite? Pourquoi n'est-elle pas intervenue pour rompre les liens incestueux?

Les éléments biographiques que nous venons de mettre en place et qui concernent Christine Angot (nom des parents, situation familiale, etc.) sont principalement issus du paratexte. Ils nous permettent de mieux comprendre pourquoi, dans *Léonore, toujours*, la mère de la narratrice et grand-mère de Léonore occupe une place si discrète. Le texte, qui fait 131 pages, compte seulement vingt-six mentions de la mère/grand-mère. Le plus souvent, ces (très) brefs passages ne font que recenser de façon factuelle la présence de la femme dans la journée relatée par Christine. Par exemple, la citation suivante : « Et Maman à qui je dois téléphoner pour qu'on se voie. » (*LT*, 68) Cette phrase fait partie d'une énumération de ce qui compose le

quotidien de la narratrice : « La vie c'est tout ça en même temps [...] » (*LT*, 68). Rachel, qui, par cette pensée, est présente dans la vie du personnage, n'est pourtant que mentionnée au passage. Citons un autre exemple : « Ces derniers temps [Léonore] a eu le bain par Claude ou par ma mère » (*LT*, 32). L'emploi de l'expression « ces derniers temps » indique que la grand-mère a probablement donné le bain à Léonore à plusieurs reprises. Le fait que Christine laisse sa mère laver sa fille témoigne de la confiance qu'elle lui accorde. Cela dit, le texte ne s'étend pas sur le sujet. D'une part, l'auteure semble tenir à laisser une trace de la présence de sa mère dans l'éducation de Léonore, ce qui est facilité par la forme diaristique. D'autre part, le texte en soi n'accorde que très peu de place au rapport mère-fille (Rachel-Christine). À une seule reprise, la mère/grand-mère a la parole dans le texte, et elle ne prononce que deux mots :

Hier, sur la chaise longue, j'avais Léonore avec moi, je la remuais, elle s'agitait. Je l'ai assise sur ma tête, les jambes écartées, sur mes oreilles à peu près. C'était l'accouchement renversé, le contraire du 9 juillet. Ma mère a dit « la pauvre ». Quoi la pauvre? J'étais bien dans cette position, sur ma tête l'immaculée. (*LT*, 71)

Mettre sur la tête c'est mettre le monde à l'envers, renverser le rapport généalogique. À première vue, ces deux mots semblent s'adresser à Léonore puisque c'est Christine qui a assis la petite sur sa tête : la pauvre, elle se fait secouer par sa mère. La narratrice, par sa réponse (« Quoi [...] ? J'étais bien [...] »), semble plutôt les croire destinés à son intention. Serait-ce inconsciemment parce qu'elle désire que sa mère reconnaisse et valide sa souffrance? La pauvre, elle s'est fait agresser par son père ou encore, la pauvre, elle a souffert lors de l'accouchement de Léonore. Pourtant, il n'en est rien. La grand-mère, en plaignant l'une ou l'autre des femmes, crée une distance dans le couple mère-fille.

Le motif de l'accouchement inversé est fécond. Il peut être interprété de deux manières. Dans un premier temps, c'est la fille qui donne métaphoriquement

naissance à la mère. En un certain sens, tout accouchement résulte en une double naissance : celle du bébé et celle de la femme comme mère. La narratrice, ayant « l'immaculée » sur la tête, peut nourrir l'espoir de renaître purifiée, « sans souillure morale¹⁹ », et donc, guérie du trauma de l'inceste. Elle voudrait que sa mère la trouve « propre », qu'elle l'innocente de l'inceste. Le renversement annoncé par la narratrice est filial. Dans un deuxième temps, la mère accouche symboliquement de la fille par la tête plutôt que par le vagin. Cette naissance est la création d'une Léonore fantasmatique, idéalisée, qui est celle racontée dans le texte²⁰. Le renversement est cette fois corporel puisqu'il implique un autre système reproducteur.

Considérant la faible présence de Rachel, le passage suivant paraît assez surprenant : « Vous avez vu comme j'aime ma maman, comme j'en parle tout le temps. Le bonheur que j'ai à dire Maman. Souvent je l'appelle. Quand je pleure je l'appelle. » (*LT*, 53) L'emploi de la formulation « vous avez vu comme » suggère que l'auteure recherche l'approbation du lecteur ou encore qu'elle essaie de le convaincre de son amour pour sa mère. L'énonciation d'une telle affirmation aurait une action performative : parce qu'elle dit qu'elle aime sa mère, son amour pour elle s'accroîtra nécessairement. Il faut savoir que dans l'édition du Seuil, revue par l'auteure, l'expression « Maman » a été remplacée partout par « ma mère ». La nouvelle formule est plus neutre, moins intime que la première. Les seules occurrences de « Maman » restantes sont les trois mentionnées dans les passages des pages 53 et 68. Cette modification au texte rend la troisième phrase de la citation ironique. Pourquoi avoir changé « Maman » pour « ma mère » et avoir laissé cette phrase qui énonce un bonheur à dire un mot qui a été remplacé? Est-ce un oubli de l'auteure? Cela nous

¹⁹ « Qui est sans souillure morale », voilà la définition du mot « immaculé » selon le dictionnaire Larousse en ligne.

²⁰ Christine Angot ne cherche pas à écrire de façon authentique sur sa fille, mais plutôt de faire un portrait d'elle qui sert son propos : « J'imagine toute une vie, la sienne, dans un livre. Ce ne sera peut-être qu'un pâle reflet de la vérité, c'est ça ou rien. » (*LT*, 102)

semble peu probable, considérant le fait que le texte a été revu en entier. S'agit-il plutôt d'une manifestation d'un certain détachement suite à une déception ou un différend? Ou encore la preuve d'une prise de distance d'avec la mère?

Le nombre peu élevé d'occurrences du syntagme « ma mère » relevé plus tôt prouve justement qu'Angot n'en parle pas « tout le temps », comme elle l'affirme pourtant. En outre, il semblerait qu'André, le conjoint de Rachel, soit aussi présent qu'elle dans la vie de Christine puisque chaque fois que la narratrice voit sa mère, elle est avec André²¹. Les autres mentions de la mère dans le texte sont soit liées au passé (souvenirs de l'enfance), aux ressemblances physiques entre la petite fille et la grand-mère ou à des actions posées par Rachel en particulier (confection du couffin et de tricots pour Léonore, soins réservés à la petite), mais qui n'excluent pas nécessairement la présence d'André à ses côtés.

Par ailleurs, nous avons relevé deux passages dans le texte où la narratrice exprime un grief envers sa mère. Le premier reproche survient tandis que la narratrice se remémore des souvenirs d'enfance. Elle raconte qu'une collègue de sa mère lui avait offert des vêtements qu'elle avait confectionnés pour ses poupées : « Cette dame avait un enfant anormal, dans une maison. Elle ne pouvait pas le prendre chez elle souvent, ça perturbait ses autres enfants. Ça les perturbait, ma mère l'admettait, elle excuse toujours tout. » (*LT*, 52) La situation semble tout à fait anodine, sans lien avec Christine, jusqu'à la dernière phrase. Sa mère excuse toujours tout, même l'inceste? Cette citation prend tout son sens revendicateur quand elle est lue conjointement avec la suivante. Une dizaine de pages plus loin, survient le deuxième grief : « Maintenant une chose grave. Depuis des années, j'y pense, je me dis "je vais l'écrire un jour ce

²¹ « Hier soir, ma mère et André étaient là » (*LT*, 24); « Ma mère devait passer. Mais je ne *les* ai pas vus » (*LT*, 48; nous soulignons); « Ce soir on sort avec ma mère et André au restaurant » (*LT*, 53); « Hier Léonore est sortie avec ma mère et André » (*LT*, 57); « Mais ce soir on la laisse à ma mère et André » (*LT*, 60); « Ma mère et André sont venus voir la pièce [...] » (*LT*, 81); « Il y a Léonore, il y a Claude, le carnet, ma mère et André, et aussi Gérard Bourgadier bien sûr » (*LT*, 114); « Ma mère et André arrivaient à la gare une demi-heure plus tard. » (*LT*, 128)

truc-là”, et je ne le fais pas. [...] Chaque fois je l’écris et je la raye cette chose. Alors là que l’usage est privé : voilà. » (*LT*, 62) Cette « chose » qu’elle veut écrire et qu’elle dévoilera juste après lui coûte beaucoup. Le fait que l’écrit soit supposément à usage privé débloque l’écriture. Elle raconte qu’un homme que sa mère connaissait l’a embrassée sur la bouche quand elle avait seize ans :

Je l’ai dit à ma mère, ça l’a choquée. Puis elle lui a demandé des explications, ç’a été « il fait ça très naturellement avec ses propres enfants, parce qu’il est d’origine russe, voilà pourquoi », et voilà! Voilà! Et puis aussi « il est bon pour moi ». Après on se scandalise pour les viols en général, et pour l’inceste avec le vrai père, qu’on n’aime plus. Mais dans les petites choses, de près, quand on pourrait faire quelque chose de concret, au moins comprendre, il n’y a plus personne. Mais on fait partie d’Enfance et Partage, on protège à tour de bras. Voilà, c’est tout. C’est dit. (*LT*, 63)

La chose difficile à écrire n’est pas le baiser de l’homme, mais plutôt la réaction trop modérée de la mère. La répétition du présentatif « voilà » témoigne de l’incompréhension et de la colère de la narratrice. Les explications de l’homme demandées par la mère n’excusent en rien le geste inapproprié, mais semblent tout de même convaincre Rachel. L’auteure laisse sous-entendre que sa mère n’a pas fait assez pour la défendre et pour éviter que le comportement se reproduise. Les reproches qu’elle lui adresse sont directement énoncés dans le texte; le lecteur est convié à un véritable règlement de comptes, mais la mère n’a pas la parole pour donner sa version des faits. En même temps, l’auteure ne s’acharne pas. Une fois la chose dite, elle passe à autre chose; les deux dernières phrases de la citation viennent clore le sujet. La narratrice appelle la mère (« Souvent je l’appelle. Quand je pleure je l’appelle. » [*LT*, 53]), mais cette dernière ne répond pas à l’appel, ne la défend pas. Pourquoi dire cette chose maintenant? Est-ce parce que, devenue mère à son tour, elle juge sa propre mère?

Que s’est-il passé pour que le rapport mère-fille, longtemps fusionnel dans l’enfance, soit relégué en arrière-plan? Par son comportement incestueux, le père en est venu à

prendre toute la place. Son emprise a été telle qu'il s'est immiscé dans les rêves de Christine. Elle déclare que « [d]epuis [s]on père, [s]es rêves sont viciés. Inversés. » (LT, 86) Dans un de ses rêves, très graphique et troublant, un officier allemand, Angst, se fait violer à plusieurs reprises par Novar, un Juif : « Prisonnier qu'il était, Angst se laissait faire au début, et il le caressait même... » (LT, 86) La narratrice, qui commente elle-même son cauchemar dans le texte, fait des rapprochements entre l'histoire d'Angst et la sienne : « Cette phrase dans le rêve m'a frappée "au début je le caressais" parce que, moi aussi au début mon père, certaines fois, je le caressais. » (LT, 86) Le nom d'Angst, qui, en anglais et en allemand signifie « peur », se rapproche bien sûr d'Angot, qui est le patronyme de l'écrivaine, mais aussi de son père. En plus d'être une répétition cauchemardesque et transformée de la relation incestueuse avec le père, le rêve ne serait-il pas aussi le lieu fantasmé d'une vengeance envers ce dernier? Le fait d'écrire les sévices subis par Angst permettrait d'extérioriser la haine ressentie envers le père. Par ailleurs, comme c'est un Juif qui viole Angst, et que la mère de Christine Angot est juive, ne s'agirait-il pas d'une volonté inconsciente de redonner la place à la mère? L'inversion serait ici vengeresse et réparatrice.

L'entreprise d'écriture de Christine Angot vise en partie à remettre les choses (ou les gens) à leur place. Laurent Goumarre, dans un entretien pour *artpress*, lui pose la question suivante : « Effacer le nom d'Angot par une écriture large, communautaire, n'est-ce pas le moyen de retrouver le nom de « Schwartz », celui de votre mère, celui de Chateauroux, celui que le nom d'Angot, que vous donne votre père, a effacé? » (Goumarre et Henric, 2013 :14) Elle lui répond ceci :

Non, ce n'est pas pour le retrouver, mais pour lui donner à lui aussi sa singularité, sa place. Voilà, mon désir serait que tout reprenne sa place. Ce serait que tout soit à sa place. Angot à sa place, Schwartz à sa place [...]. Et ça va finir par arriver, seulement il faut le temps. Il me faut du temps. (Goumarre et Henric, 2013 : 15)

Dans *Léonore, toujours*, l'auteure n'y arrive pas encore. Il faudra attendre *Un amour impossible* (2015) pour donner une juste place à la mère. En effet, dans ce roman, Angot raconte l'histoire d'amour de ses parents en faisant la part belle à Rachel Schwartz.

4.1.5 Les mots et le regard de Claude

Malgré ce que le rapport mère-fille laisse supposer, l'auteure accorde une grande place au point de vue des autres dans ses livres. Comme l'affirme Rye, « in almost all of the texts, the narrative “je” is supplemented by a number of other voices, most of which offer different perspectives on “Christine” » (Rye, 2004 : 122). Cette propension à donner la parole à l'entourage culmine dans le roman *Les autres*, publié en 1997. Dans le texte, la narration fait des allers-retours entre le « je » de Christine et les « ils » ou « elles » de ces autres qu'elle interroge et dont elle transcrit les propos. Cet intérêt pour la parole et le regard d'autrui est sans doute une des caractéristiques distinctives de l'œuvre de l'auteure. Dans *Léonore, toujours*, la manifestation la plus prégnante de cette pratique est la place laissée aux mots de Claude, le mari de la narratrice et père de Léonore.

La présence significative de l'homme dans le livre s'explique par le fait que l'auteure veut « [c]haque jour, en même temps que Léonore, marquer quelque chose sur lui » (*LT*, 23). Ces marques se traduisent par une énumération des gestes qu'il pose pour s'occuper de Léonore²², des réflexions qu'il fait sur leur quotidien ou sur le travail de Christine ainsi que par une reproduction de nombreux passages de ses carnets choisis

²² « Claude a préparé le biberon » (*LT*, 16); « Claude lui a donné son déjeuner » (*LT*, 17); « Elle pleure, Claude y va » (*LT*, 17); « Claude était en train de lui donner le biberon » (*LT*, 23); « Claude change Léonore qui fait de l'érythème fessier » (*LT*, 35); « Claude lui a donné son bain ce matin » (*LT*, 50). L'accumulation de telles phrases actives montre qu'il est très impliqué dans la routine de soins de sa fille.

par l'auteure. En effet, Claude a « donné [à Christine] un calepin avec ses idées » (*LT*, 23). Comme l'objet est à sa disposition, elle décide de s'en servir. Les extraits retranscrits²³, dont la longueur varie de quelques mots à des paragraphes complets (voire des pages complètes), couvrent toute une gamme de sujets : des descriptions de paysages, d'événements, de lieux, de livres, des réflexions personnelles, des inventaires variés, le récit de son quotidien avec Christine, etc. Les passages sont intégrés au texte et encadrés par des guillemets. Parfois, les liens avec ce qui précède paraissent ténus, ou la transition entre le point de vue de Claude et celui de Christine n'est pas claire. Les guillemets sont alors le seul indice que le texte n'est pas de Christine.

À certains moments, l'auteure semble s'inspirer du contenu du carnet de Claude pour écrire. À d'autres moments, les extraits permettent de revisiter un événement passé sous une nouvelle perspective. Dans l'exemple suivant, l'auteure revient sur la journée où elle a appris qu'elle serait publiée :

J'ouvre son calepin : « Vendredi 17 mars : hier, jeudi 16 mars 89, coup de fil de Christine vers 10 h 30 au labo de la fac, ça y est : Bourgadier a dit : travail magnifique, elle va être publiée. [...] »
Je me rappelle ce jeudi, le coup de fil de Gérard vers dix heures, l'après-midi j'avais dit « vacances » et j'étais allée au cinéma. (*LT*, 55)

Cette citation est une véritable mise en abîme : le fameux coup de fil de Gérard Bourgadier est raconté par Christine à Claude par téléphone. Claude rapporte ensuite dans son carnet la conversation avec Christine sur l'appel de l'éditeur. Après, l'auteure cite le carnet qui recense la conversation suite à l'appel. Enfin, la narratrice se remémore le coup de fil de l'éditeur à partir de la lecture de l'extrait choisi du carnet. L'insertion des interventions de Claude dans le roman est une nouvelle manière d'intégrer le regard de l'autre dans ses textes. D'aborder l'événement par la

²³ Nous en avons dénombré trente-cinq; c'est dire combien la parole de Claude occupe une place importante dans le livre.

perspective de Claude donne l'impression au lecteur que ce n'est pas Christine qui parle d'elle-même. Cette stratégie participe d'un désir de faire de son œuvre un « récit collectif » :

Tout ce que je fais, tout mon travail ne vise qu'à une chose : faire entrer les autres, que je puisse parler en leur nom, que je puisse y aller, qu'ils puissent faire un récit. Alors évidemment bien sûr ce récit serait le mien, en fait plutôt le récit de moi. Mais sans passer par les autres, c'est impossible. (Angot dans Goumarre et Henric, 2013 : 20)

Pour arriver à faire un récit collectif comme elle l'entend, l'auteure n'a d'autre choix que de faire appel aux autres. Chacun doit parler à partir de ce qu'il connaît sur Christine Angot pour éventuellement reconstituer un récit qui soit représentatif. Puisque le regard des autres est primordial dans son projet, elle refuse d'accepter les étiquettes d'autofiction, de nombrilisme et d'égoïsme dont on l'affuble²⁴.

Dans *Léonore, toujours*, les interventions de Claude prennent deux formes : les extraits du carnet, dont nous venons de parler, et le discours que tient Christine sur ceux-ci. Le fait que le père soit présent pour s'occuper de sa fille permet à la mère de continuer de travailler : « Elle pleure, Claude y va. Moi je continue, merde. J'ai déjà renoncé à beaucoup de choses. » (*LT*, 17) Ici, c'est le père qui interrompt son travail pour répondre aux besoins de son enfant. La situation est bien différente de celle décrite dans *La femme gelée* (1981) d'Annie Ernaux. Nous nous souviendrons que la narratrice s'étonnait combien il semblait naturel que ce soit elle qui interrompe son travail pour aller préparer le repas. Elle racontait comment son mari, qui participait aux tâches ménagères au début de leur relation, s'était peu à peu désintéressé du ménage pour se consacrer à sa carrière tandis qu'elle s'était, sans le vouloir, transformée en fée du logis²⁵. Le fait qu'Angot puisse écrire une telle phrase prouve

²⁴ Pour mieux comprendre ce qu'entend Angot par récit collectif, voir Goumarre et Henric, 2013 : 14-22.

²⁵ Voir p. 100.

qu'un pas a été franchi dans le discours. En effet, un tel passage aurait difficilement pu être écrit avant les années 1980, date à partir de laquelle, rappelons-le, les mères ont plus massivement pris la parole dans les romans. Elle reconnaît que Claude participe beaucoup à la vie familiale et s'assure que son lecteur en soit informé : « Je ne voudrais pas faire débordée. Ce n'est pas ça. Je ne suis pas débordée. Claude fait beaucoup de choses. » (*LT*, 18-19) Le fait que le conjoint est actif à la maison facilite l'écriture pour la mère. Cela dit, elle ne l'encense pas pour sa participation. Plutôt, elle semble trouver cela normal. Cette attitude montre une fois de plus que la société a bien évolué depuis les années 1970, période représentée dans le roman d'Annie Ernaux.

4.1.6 La mort fantasmatique de Léonore

Même si la narratrice peut compter sur la présence de son conjoint pour s'occuper de leur fille, elle trouve difficile de concilier les rôles de mère et d'écrivaine. Dès la première page du journal, comme nous l'avons dit, Christine affirme que donner la vie à Léonore l'a tuée²⁶. Elle nuance son propos à la page suivante : « Depuis que j'ai donné la vie, je me *sens* morte. » (*LT*, 12; nous soulignons) Bien qu'elle fasse « toutes ses nuits depuis qu'elle a un mois » (*LT*, 11) et qu'elle soit « très sage » (*LT*, 11), la fillette empêche tout de même sa mère d'écrire : « J'ai arrêté d'écrire des romans, heureusement, avec elle qui m'interrompt je ferais comment? » (*LT*, 18) Ainsi, elle serait morte comme romancière, pas comme écrivaine. Les passages qui disent la difficulté à faire avancer le travail depuis la naissance du bébé ne manquent pas. En même temps, le livre en construction est fortement inspiré par la présence de l'enfant et traversé par lui. La dialectique qui s'opère entre une vision du bébé comme

²⁶ Effectivement, les deux premières phrases du livre, citées précédemment, sont les suivantes : « J'ai donné la vie. Ça m'a tuée, j'en avais une seule. » (*LT*, 11)

inspiration et comme obstacle travaille tout le roman²⁷. Étant souvent dure et crue dans ses propos, Angot sait que ce livre causera du tort à sa fille. Elle déclare : « Je suis en train de la détruire... Que jamais elle ne lise ça, c'est une illusion. Bien sûr elle le lira. Même tard, ça la détruira, c'est comme ça. » (*LT*, 58) Malgré cela, elle écrit, sans se censurer. Le choix du verbe « détruire » surprend en raison de sa force d'évocation. La lecture du livre pourrait blesser, choquer, déranger, attrister, déstabiliser, mais détruire? Le début de la citation « Je suis en train de... » indique que le processus est en cours. Angot en est consciente et ne s'arrête pas. Pourquoi donc? Est-ce parce que la nécessité de créer est plus forte que la perspective de blesser son enfant? L'expression « c'est comme ça » suggère la fatalité. Elle semble penser qu'elle n'a aucun pouvoir sur les choses. D'un autre côté, nous pourrions penser que c'est reprendre l'inceste qu'elle a subi, ce qui expliquerait la force du mot « détruire », violer l'intimité. Le père a marqué le corps de sa fille, la mère marque la page avec la vie de la sienne.

L'ambivalence maternelle est au cœur du roman. Comme le souligne Rye, nombre de critiques féministes considèrent l'ambivalence comme une des facettes normales de la maternité (Rye, 2009 : 105). Elle est en fait une facette de la condition humaine. La seule différence c'est que la mère devrait être parfaite, dévouée, sans désir propre, etc. Dans *Léonore, toujours*, la mère éprouve un amour très profond pour sa fille. Elle affirme sans détour que « l'harmonie parfaite, d'emblée, c'est seulement avec Léonore [qu'elle l'a] trouvée. [...] Dès le début tout a été clair, sans problème et harmonieux » (*LT*, 127-128). En même temps, le bébé provoque chez elle des fantasmes meurtriers.

L'ambivalence est souvent accompagnée d'un sentiment de culpabilité parce qu'elle traduit l'expérience d'émotions comme la haine, qui ne correspondent pas à l'idéal

²⁷ Une dialectique semblable est à l'œuvre dans *Le bébé* de Marie Darrieussecq, que nous analyserons dans le chapitre V.

maternel. Ainsi que l'affirme Rozsika Parker, la maternité idéalisée « functions to deny maternal ambivalence at the level of the social — and ends up making maternal ambivalence feel unmanageable to women by rendering them guilty for failing to achieve the ideal » (Parker, 2005 [1995]: 34). Toutefois, ce n'est pas le cas dans le texte d'Angot. Rye le considère d'ailleurs comme un portrait d'une maternité exempte de culpabilité (Rye, 2009 : 143). Nous ajouterions que c'est précisément cette absence de culpabilité qui distingue le texte et le rend novateur. Regardons ce passage programmatique de la fin du roman :

À trois mois, fatiguée, je l'ai fait tomber de mes bras. Dans l'appartement de Nice, elle a roulé par terre sur la moquette. Elle a hurlé, ça aurait pu être l'hémorragie interne. Rien d'apparent tout de suite mais mort dans la nuit. La seule bonne chose c'était de la réveiller et de la secouer toute la nuit, malgré l'angoisse de la perdre j'en garde un bon souvenir. (*LT*, 24-25)

L'incident est raconté avec désinvolture. En échappant son bébé, la mère commet une faute parentale grave, pourtant, elle ne semble pas s'en vouloir. Du reste, la narratrice ne dit pas « je l'ai échappée », mais plutôt, « je l'ai fait tomber », comme si le geste était délibéré. Cette phrase et la suivante représentent l'enfant comme un objet : « elle a roulé sur la moquette », comme l'auraient fait un bol ou une pomme. Évidemment, un bébé de trois mois n'a pas encore développé le réflexe d'amortir ou de retenir sa chute, alors il pourrait probablement rouler en tombant, mais l'épisode est relaté avec un tel détachement qu'il est difficile d'imaginer que la mère parle de son propre enfant et non d'une chose sans grande valeur. De surcroît, le verbe « secouer » suggère la violence et fait écho au syndrome du bébé secoué. Pourtant, la mère voit ce geste d'une manière positive, il représente « la seule bonne chose » à tirer de cette situation. À aucun moment, elle ne laisse paraître un iota de culpabilité; elle conclut même qu'elle « en garde un bon souvenir ». Cette vision de la maternité vient s'inscrire en porte-à-faux avec les discours habituels. Angot offre aux mères un

modèle différent, celui de la mère qui fait de son mieux et qui semble n'éprouver aucune culpabilité vis-à-vis ses erreurs ou ses insuffisances.

Un autre type de fantasme éclaire sur la nature du rapport mère-fille. À différents endroits dans le texte, Angot imagine et décrit des scènes sexuelles entre sa fille et un inconnu. Un de ces passages, long d'un peu plus de deux pages, la met en scène « grande, en train de se faire tringler » (*LT*, 26) : « Léonore trempe sa main dans la flaque d'eau et l'asperge. L'instant d'après, à quatre pattes, elle le supplie de la prendre par derrière. Alors, à quatre pattes lui aussi, il glisse sa main en dessous, elle empoigne la queue et se la fourre dedans. » (*LT*, 27) Les descriptions de ces scènes témoignent d'un voyeurisme maternel. En tant que mère, on peut vouloir que sa fille ait une vie sexuelle heureuse, mais de là à se créer des images mentales et à les coucher sur papier, il y a un pas. En même temps, en représentant la fille d'une telle manière avec un homme, la mère exerce un contrôle : « Elle a un orgasme. C'est ce que je voulais. Depuis toute petite, pour elle. » (*LT*, 43) À ceux qui pourraient y voir le signe d'une emprise²⁸, la mère se défend de vouloir surprotéger sa fille : « Je ne suis pas mère poule. J'ai au contraire envie qu'elle se fasse bien baiser. » (*LT*, 43) Fait saisissant : la scène est entrecoupée de passages du présent pendant lesquels Léonore (bébé) est dans son lit et ne dort pas. Voici un exemple :

Elle se met à jouir à n'en plus finir avec des grognements de goret qu'on égorge... Elle m'appelle, je n'ose pas y aller, avec en ce moment ce que je pense d'elle... J'y vais, pour voir... Pas moyen de l'endormir, je l'ai mise dans son parc, elle rit avec des poussées de cris... Sa bouche grande, lascive. Ses yeux chavirent comme si elle se préparait à piquer une crise. L'homme libère une petite giclée. (*LT*, 27)

Seuls des points de suspension séparent les deux temporalités. L'enchaînement des fragments « elle se met à jouir » et « elle m'appelle » semble être simultané, comme si la mère était à proximité pendant que sa fille avait une relation sexuelle avec

²⁸ Pour en savoir plus sur l'emprise maternelle, voir Couchard, 1991.

l'homme ou comme si le bébé avait une relation sexuelle. Les adjectifs employés pour la description de la petite dans son parc évoquent le plaisir sexuel : « poussées de cris », « lascive », « yeux [qui] chavirent ». On imagine le bébé dans un état d'excitation sexuelle, ce qui est très troublant. Les deux derniers fragments sont particulièrement choquants puisqu'ils laissent planer le doute pédophile. Pourquoi une femme en train de jouir piquerait-elle une crise? Par contre, il est très probable qu'un bébé qui ne veut pas dormir se mette soudainement à pleurer et à crier par protestation. Ainsi, c'est comme si l'homme éjaculait en regardant un bébé. Le choix de qualificatifs qui dépeignent la toute-petite comme un être sexué doté de désir et l'alternance entre le présent de la narration et les prolepses ajoutent à l'impression de relation incestueuse favorisée par la mère. Selon Rye : « the representation of the adult Léonore as a sexually active protagonist may also be (the representation of) a form of defense against the overwhelming fear and horror of a daughter's potential rape » (Rye, 2009 : 151). Est-ce un fantasme pour racheter l'inceste? Au moins elle, contrairement à sa mère, le voudra et jouira. La fille représente un espoir de guérison. Léonore, dans la tête d'Angot, aura le loisir de décider de son partenaire et de connaître une relation consentante. Mais, au fond, c'est Angot qui détermine le partenaire et la manière dont la rencontre se déroulera; la fille ne dispose donc pas encore entièrement de la liberté de choisir.

Si Léonore s'est sortie indemne de la chute des bras de sa mère, on ne peut pas en dire autant de l'incident final. Ce qui ne s'est pas produit dans la réalité se passe dans le texte. Comme nous l'avons rapidement mentionné en début de chapitre, la fillette tombe du canapé et meurt dans la nuit d'une hémorragie interne. Christine a « posé Léonore sur le canapé, deux secondes, le temps d'aller chercher sa cagoule dans l'entrée. Le temps de [s]e retourner, elle était tombée, elle criait, elle souffrait. D'une hauteur de cinquante centimètres, elle est tombée de tout son corps sur les dalles » (*LT*, 128). La mère est responsable de la chute, mais, outre un bref moment de

panique après l'accident²⁹, elle reprend rapidement ses esprits. Un état de calme se dégage des trois dernières pages, qui racontent les ultimes moments du bébé auprès de ses parents qui la veillent. Christine et Claude auraient peut-être pu sauver leur fille en l'amenant à l'hôpital, mais à aucun moment il n'en a été question. La mère ne se sent pas coupable, n'est pas anéantie par l'agonie de son bébé : « Claude m'a dit : "elle meurt". Mais je suis restée tranquille et je l'ai réchauffée. » (LT, 129) Sa première réaction à l'annonce de la mort de son bébé est de rester tranquille. Son principal souci n'est pas que sa fille vive, mais qu'elle soit bien pendant ses derniers moments : tandis que Léonore était dans son lit, elle a « mis le *Glockenspiel* qui l'apaisait » (LT, 129), elle essayai[t] ses yeux et ne voulait pas qu'elle ait froid³⁰. La mère, pleine de bienveillance, semble accepter le sort de la fillette, sort qu'elle lui a elle-même infligé, dans un certain sens. On aurait dit que la petite était destinée à mourir et que les parents ne voulaient pas se mettre en travers du destin. Mais pourquoi le destin de Léonore doit-il être lié à la mort? Étrangement, les parents ne semblent pas ressentir de tristesse : « cette perte ne nous était pas désagréable, mais elle nous faisait éprouver une joie bizarre que nous n'avions encore jamais connue » (LT, 130). Le terme « joie » est fort. La narratrice ne parle pas d'un soulagement ou même d'une délivrance, mais bien d'un certain bonheur à savoir sa fille en train de mourir. Avec le choix du verbe « détruire », cela fait deux occasions où l'auteure emploie des mots chargés d'une intensité qui semble démesurée dans le contexte. Ses mots dépassent-ils sa pensée ou bien désire-t-elle délibérément marquer son détachement vis-à-vis de la Léonore de papier?

²⁹ Elle écrit : « Je voulais descendre dans la rue, je ne savais plus quoi faire. J'étais folle. » (LT, 128)

³⁰ Outre le passage de la page 129 cité plus haut, la narratrice mentionne qu'elle voulait la garder au chaud à quatre reprises : « je remontais tout le temps la couette » (LT, 130); « Je ne pensais qu'à la réchauffer mais je ne pouvais plus » (LT, 130); « J'essayais encore de la réchauffer » (LT, 130); « J'avais mes deux mains sur elle, sur son ventre, qui chauffaient, qui essayaient » (LT, 131). Tant qu'elle est au chaud, la fillette ne peut pas mourir.

La mort de Léonore peut être interprétée de deux points de vue. Dans la diégèse, il s'agit d'un accident dont la mère doit porter la responsabilité. Dans la construction du récit, il s'agit d'un infanticide orchestré par l'auteure. Après avoir imaginé le sacrifice maternel, Angot s'attarde ici au sacrifice de la fille. Cela dit, l'infanticide n'est pas matérialisé, il reste fantasmé, puisque la Léonore de chair est bien vivante.

Comment l'auteure en est-elle venue à considérer que la petite fille devait mourir? Selon Dufourmantelle, « [c]e que la mère doit sacrifier, c'est le fantasme du même, de l'identité redoublée, de la parfaite adéquation avec un enfant né de la même chair, et cela exige la séparation, parfois vue comme une perte irréparable » (Dufourmantelle, 2009 : 114). Léonore incarne la continuité avec la mère. Elle est à la fois l'œuvre de la filiation et la possibilité de rachat. Comme le sacrifice de son enfant « est en fait souvent un retour incestueux vers l'espace utérin où aucune séparation ne peut advenir » (Dufourmantelle, 2009 : 113), la mère sacrificielle est celle qui n'arrive pas à accepter la séparation d'avec l'enfant. Ici, l'infanticide ne résulte pas d'un désir de vengeance.

Saint-Martin constate que « l'infanticide signifie [...] la fin de la lignée féminine, la fin d'un espoir de recommencement qu'incarnait la petite réplique d'elle-même. [L]a mère infanticide obéit à une impulsion suicidaire » (Saint-Martin, 1999 : 90). En tuant sa fille, elle se tue aussi. Si dans les textes analysés par Saint-Martin, cette finalité est vue négativement, dans *Léonore, toujours*, elle serait une planche de salut. Elle permettra à la mère d'éviter que sa fille subisse l'inceste et à la fille de vivre pour elle-même et non dans les fantasmes de sa mère. Cette interprétation irait dans le même sens que la seconde lecture du sacrifice proposée par Dufourmantelle, c'est-à-dire un « rituel qui aurait pour fin de déchirer [l']œuvre de répétition en instaurant brutalement une autre forme de temporalité » (Dufourmantelle, 2009 : 114). La mort de Léonore paraît, dans ces circonstances, la seule issue possible, voilà ce qui explique, nous semble-t-il, la joie ressentie par les parents. Si l'infanticide permet de

rompre la transmission de l'inceste, il a aussi comme conséquence de priver Léonore de sa voix. De ce fait, il montre qu'il n'est pas encore possible de faire cohabiter la voix de la fille avec celle de la mère.

4.2 *L'inattendue* (2003) de Karine Reyssset

La maternité est au cœur de l'œuvre de Karine Reyssset. Tous ses romans mettent en scène au moins un personnage maternel sujet du discours. Depuis *L'inattendue*, son premier texte, elle s'intéresse aux zones d'ombre de l'expérience maternelle, c'est-à-dire aux aspects que l'on tait généralement ou qui sont difficilement représentables pour diverses raisons : les angoisses, les débordements, la solitude, mais aussi l'amour incommensurable et le bonheur par bribes. Contrairement à l'œuvre de Christine Angot, qui a été maintes fois analysée, les romans de Karine Reyssset n'ont attiré que très peu d'attention médiatique. Ses textes sont recensés dans quelques journaux seulement, dont *Ouest-France*, *Télérama*, *Le Monde* et *L'Humanité*. Bien qu'elle ait publié six romans et une dizaine de livres pour la jeunesse, elle n'a fait l'objet d'aucune analyse critique. Elle est pourtant éditée depuis 2006 par des maisons de renom, à savoir les Éditions de l'Olivier³¹ et Flammarion³². Le « silence assourdissant³³ » (Falconnier, 2016) qui entoure son œuvre est difficile à expliquer; les rares commentaires sur son travail sont pourtant élogieux : Pascal Jourdana

³¹ Après avoir confié ses deux premiers titres (*L'inattendue* [2003] et *En douce* [2004]) aux Éditions du Rouergue, elle y a publié trois textes : *À ta place* (2006), *Comme une mère* (2008) et *Les yeux au ciel* (2011).

³² Les romans *L'ombre de nous-mêmes* (2014) et *La fille sur la photo* (2017) ont été édités par cette maison.

³³ L'expression a été employée par le romancier Olivier Adam, qui est aussi le conjoint de l'auteure, pour dire combien il sait le succès fragile : « Je suis heureux mais privilégié. Ma femme fait le même métier que moi, chaque jour, avec le même besoin de reconnaissance. Mais elle vient de sortir un livre, *L'ombre de nous-mêmes*, dans un silence assourdissant. Il n'y a rien de plus fragile que le succès. » (Falconnier, 2016)

affirme qu'elle est « une romancière, et de la meilleure eau » (2004 : 16), Michel Abescat reconnaît chez la narratrice de *L'inattendue* une « voix singulière, urgente, âpre » et se réjouit de la naissance « d'un auteur véritable, dont on attend avec intérêt le prochain texte » (2003 : 65), tandis que Christine Ferniot souligne l'absence de tragique et l'« attention au détail qui permet de saisir la douleur des unes, la rage des autres » (2014) à l'œuvre dans *L'ombre de nous-mêmes* (2014). Se dégage de ces recensions l'aura d'une œuvre sensible et riche.

Le portrait que fait Reysset des mères dans ses romans ne correspond pas aux modèles traditionnels. *En douce* met en scène une mère qui fuit avec son nouveau-né, Manon, pour se réfugier dans la maison familiale près de la mer. Dans *À ta place*, Chloé, jeune femme au passé mystérieux, se retrouve dans un état catatonique et séjourne dans un institut psychiatrique. Au fil du texte, le lecteur découvre que le personnage est marié et mère d'un jeune garçon qu'elle n'a pas vu depuis plusieurs mois. Puisqu'elle se sentait incapable de s'occuper de son enfant, elle a préféré partir et le laisser avec son père. L'histoire de *Comme une mère*³⁴ commence dans une maternité. Judith y vient seule pour donner naissance à son fils, la lumière au bout d'un long tunnel de grossesses interrompues, tandis qu'Émilie, dix-neuf ans, sans emploi ni domicile, choisit d'accoucher de sa petite fille sous X. Le bébé de Judith décède quelques minutes après sa naissance. Pour se faire justice, elle décide de prendre l'enfant de la jeune femme. Sous le choc de la disparition, Émilie part à la recherche de sa fille, Léa, ce qui la décidera bien vite de ne plus la donner en adoption. *Les yeux au ciel* est une fresque familiale qui réunit le clan recomposé le temps d'un weekend pour l'anniversaire du patriarche, Noé. Le récit nous présente des figures maternelles somme toute atypiques. La grande sœur Lena, mère de deux jeunes enfants, est épuisée et rumine des « mauvaises pensées » qui lui donnent parfois envie de « sauter par la fenêtre » (Reysset, 2011 : 11). La petite sœur Stella,

³⁴ Le roman de Karine Reysset est à l'origine d'un téléfilm intitulé *La fille de l'autre* (2011). Réalisé par Harry Cleven, il met en vedette Anne Parillaud, Virginie Lavalou et Thomas Coumans.

malgré son manque d'enthousiasme qui pourrait être interprété par un désintérêt, s'apprête à avoir un enfant avec sa partenaire, Charlotte. Marianne, la mère et grand-mère, est sans doute le personnage pour qui la maternité vient le plus naturellement. En plus d'avoir élevé ses trois enfants, elle s'occupe de sa petite-fille, Scarlett, dont le père est irresponsable et la mère, toxicomane. Pourtant, la femme entretient le silence autour du fantôme de sa troisième fille, Violette, morte accidentellement en bas âge. Finalement³⁵, *L'ombre de nous-mêmes* est le récit enchassé de trois mères emprisonnées dans l'unité maternelle du pénitencier Fleury-Mérogis. Le point commun de ces textes est qu'ils présentent tous des portraits de mères que plusieurs qualifieraient de dysfonctionnelles. Ces femmes n'en sont pas moins des mères qui aiment féroce­ment leurs enfants. Le tour de force de Karine Reysset est de dépeindre ces relations dans toute leur complexité sans jamais porter de jugement.

L'inattendue, comme *Léonore, toujours*, *Journal de la création* et *Le bébé*, est composé de carnets écrits sous forme de fragments. Il raconte l'attente — attente de la fécondation et ensuite attente de l'enfant — et la naissance de la mère en même temps que celle de l'enfant. Le livre, parfois écrit au « je », parfois adressé au « tu » (la deuxième personne désigne alternativement le conjoint, le petit frère mort ou le bébé en gestation), aborde également le quotidien de la grossesse, les bonheurs comme les déchirures avec le conjoint ainsi que le spectre du petit frère mort. Le bébé désiré et tant attendu semble être la promesse d'un avenir meilleur; son arrivée représente l'espoir de mettre fin à l'attente, de combler l'absence du frère disparu, de réparer les déchirures avec le conjoint, de ne plus se sentir seule. La voix de la mère en devenir, parfois vacillante, parfois assurée, décrit l'amour, la solitude et la peur avec la même conviction et la même sensibilité.

³⁵ Le roman *La fille sur la photo* ayant paru à la fin de la rédaction de cette thèse, nous n'avons pas eu l'occasion de l'examiner.

La langue est personnelle; l'auteure évacue tout terme technique ou médical, par exemple. Elle favorise plutôt des expressions imagées, comme les suivantes : les « images qui bougent » (I, 161) pour l'échographie, « mon ventre est gros ventre » (I, 116) pour la grossesse, le ventre qui « devient tout dur » (I, 128) pour les contractions, « l'aiguille qui rentre dans l'os » (I, 168) pour la péridurale et « la femme qui se dit sage » (I, 159) pour la sage-femme. En plus d'offrir une perspective différente, originale, sur la gestation et la mise au monde, ces choix stylistiques attribuent une certaine naïveté à la narratrice. La future mère avance candidement dans le processus de la mise au monde. Néophyte, elle ne semble pas détenir un savoir préalable. C'est pourquoi elle est « friande » des « informations sur ce qui se passe avec [s]on bébé » (I, 80); elle « aime avoir des INFORMATIONS c'est capital lettres capitales » (I, 80). En même temps, par cette stratégie discursive, la parturiente-narratrice montre qu'elle s'est approprié sa propre histoire et qu'elle ne laisse pas le vocabulaire du corps médical pénétrer son récit.

4.2.1 La maternité comme contenance

« Mon ventre est vide. Je me lève sans rêve. Tout semble perdu d'avance. » (I, 11) Ce qui frappe d'entrée de jeu dans ce texte est la grande place accordée à la vacuité. Ici, l'adjectif « vide » est hyperbolique; la narratrice affirme elle-même que « [s]es mots dépassent souvent [s]es pensées » (I, 12). Elle est toute tournée vers son désir d'enfant, si bien que son corps n'est plus un organisme vivant doté de fonctions biologiques variées, mais *seulement* une éventuelle matrice pour la gestation³⁶. Tant qu'elle ne sera pas enceinte, la narratrice se sentira inutile. Elle en vient même à douter de sa capacité à enfanter : elle se dit « avariée », « [e]nduite de poisse jusqu'au

³⁶ Nous ne voulons pas insinuer que l'importance accordée par la narratrice au corps reproducteur est excessive, mais seulement indiquer que de taire les autres fonctions physiologiques est réducteur pour la femme.

trognon », « maudite », « [m]ême pas cap' de faire un enfant » tandis qu'« une chienne en chaleur, une vache, une baleine sait le faire » (I, 12). Le terme « trognon » et les comparatifs du règne animal « chienne en chaleur », « vache » et « baleine » sont doublement dévalorisants : d'une part, elle est *comme* un trognon, une chienne en chaleur — la violence des mots témoigne du peu d'estime qu'elle a pour elle-même —; d'autre part, elle est encore moins bien puisqu'elle n'arrive pas à faire ce qui va de soi pour ces animaux, c'est-à-dire enfanter. L'adjectif « avarié » désigne quelque chose de gâté ou qui a subi des dommages. La narratrice suggère donc que son corps serait détérioré, ou même mauvais, impur, considérant que l'emploi de « maudit » suggère l'intervention divine. Sa difficulté à tomber enceinte serait alors attribuable à une malédiction ou à un défaut physiologique. Dans un cas ou dans l'autre, la raison de l'échec ne relève pas de sa volonté. Les comparatifs animaliers suggèrent que fabriquer un enfant devrait être chose aisée, faite instinctivement : si une vache, qui n'est pas un animal reconnu pour sa grande intelligence, y arrive, elle devrait y arriver aussi.

De fait, le texte illustre de nombreuses façons l'impatience de la narratrice à porter un fœtus. Comme nous l'avons vu dans l'analyse de *Philippe*, l'attente d'un enfant favorise la construction de « souvenirs d'avenir » (P, 68), c'est-à-dire la création de projections de ce que sera la vie avec l'enfant³⁷. Chez Reysset, le fait de ne pas être enceinte entrave la capacité de rêver. Le pessimisme qui se dégage de la troisième phrase (« Tout semble perdu d'avance. ») indique combien la nulliparité mine la protagoniste.

Dans le passage suivant, le vide prend toute la place : « Un carnet de rien, du vide plein les pages. Je suis pleine de vide. Mon corps déborde de. Il déborde pour rien. »

³⁷ Pour Laurens, la relation fantasmée avec son fils sera la seule qu'elle pourra vivre. La même chose n'est pas vraie pour la protagoniste de Reysset.

(I, 13) Le livre devait être un journal de grossesse, mais comme la « grosse fesse³⁸ » (I, 12) n'a pas (encore) lieu, c'est plutôt l'absence qui s'y inscrit. Les oxymores « du vide plein les pages » et « pleine de vide » mettent en place une dialectique qui sera à l'œuvre dans tout le texte. La troisième phrase est tronquée, mais le lecteur arrive aisément à la compléter. Le mot « vide », qu'il se serait attendu à trouver après la préposition, est remplacé par un blanc, par un vide textuel. Le mot brille alors par son absence, mais il n'en est pas moins présent de manière sous-entendue. Il s'opère ensuite un glissement entre les deux occurrences du verbe « déborder ». La première est antinomique puisqu'un débordement a lieu quand il y a surabondance de matière. Or, ici, c'est plutôt l'absence de matière qui prime. La figure de rhétorique vise à mettre l'accent sur le sentiment d'incomplétude de la narratrice en mimant l'absence, en mettant un vide à la place du mot « vide ». La deuxième occurrence désigne cette fois un trop-plein de matière, de chair. Le corps est « [g]ras, enrobé comme un loukoum » (I, 11), mais pas en raison de la gravidité. La présence du surplus de chair est inutile, parce que non destiné à la gestation. Ce glissement stylistique suscite l'image de deux corps : le premier est une coquille vide tandis que le deuxième est dense, si dense qu'il ne peut contenir autre chose que la matière qui le constitue. Dans un cas comme dans l'autre, le corps ne porte pas de fœtus et donc, ne remplit pas sa fonction reproductrice comme le souhaiterait le personnage. La narratrice se définit entièrement en fonction de son rôle maternel. Comme elle n'est pas enceinte, elle a l'impression de ne servir à rien. Dans ce cas, pourquoi continuer à écrire si c'est pour créer du vide? Parce que l'auteure a espoir que le rien se transforme en plein.

Comme ces extraits le laissent voir, de nombreuses phrases de *L'inattendue* sont volontairement inachevées. L'écriture est hachée, pleine de trous; c'est une écriture de l'absence : l'absence de certains mots dans le texte mime l'absence du bébé dans

³⁸ L'auteure dit ne pas aimer le terme « grossesse » : « Je déteste ce mot. Il y a gros et fesses. Je ne le dirai plus. » (I, 12) Elle ne le prononcera effectivement plus et le remplacera par l'expression reproduite dans le texte.

la vie de la narratrice. Ce qu'il faut, écrit-elle, c'est « [n]e pas finir de phrases, couper dans le vif, ne pas avoir peur, [...] » (*I*, 53). Il vaut mieux ne pas trop penser avant d'écrire, sinon il y aurait risque d'autocensure. Comme nous le verrons plus loin, certains mots font peur à la narratrice et il lui est difficile de les affronter. C'est en les écrivant qu'elle arrivera à les apprivoiser. À la fin du récit, l'écriture se fait plus fluide, plus apaisée. Les phrases sont plus souvent complètes, même s'il reste encore des trous. Le carnet venait remplir le vide, et le nommer.

Selon la narratrice, le texte a d'abord été écrit dans des carnets, puis transposé à l'ordinateur :

J'ai commencé à taper le début du carnet. Avant j'ai pris un feutre violet, ai barré, barré et rebarré pour que ça devienne un peu quelque chose. Je n'ai pas de devoir de sincérité. Je n'ai que des droits, le mensonge, la mauvaise foi et la vérité sont des outils, des armes. » (*I*, 37)

Les commentaires métatextuels révèlent ici la subjectivité de l'auteure. Il y a d'abord les carnets, puis le livre créé à partir de ceux-ci. Le lecteur ne voit donc pas tout le texte puisque ce qui a été biffé n'apparaît pas. Le geste de « barr[er], barr[er] et rebarr[er] » témoigne de la capacité d'agir de l'auteure; elle choisit ce qu'elle a envie de raconter et ce qu'elle préfère taire. Elle reconnaît avoir le droit de faire ce dont elle a envie avec son récit. L'agentivité du personnage maternel est d'ailleurs une des caractéristiques qui rapprochent les six textes de notre corpus. Comme Angot, elle avoue mentir pour les besoins du texte : « Je mens. Il y a des phrases cachées entre. Je m'en arrange. Ça m'arrange. Petits arrangements avec les morts, les vivants, les mots, les phrases dites que l'on tait, celles que l'on écrit et qui n'ont jamais été, ne seront jamais dites. » (*I*, 29) Ce qui compte n'est pas l'exactitude des faits racontés, mais bien leur effet sur l'histoire, sur la narratrice et sur les lecteurs. Entre les morts et les mots, il n'y a qu'une seule lettre; l'écriture sert alors à réconcilier les deux univers.

Des traces de la version manuscrite sont encore visibles dans le texte, comme l'expression « souligné trois fois » (*I*, 12). Elle est d'ailleurs répétée à différents

endroits dans les carnets³⁹. Tracer une ligne sous une suite de mots permet de les faire ressortir, de les mettre en valeur. Le fait d'avoir transformé les traits en mots plutôt que d'avoir utilisé les italiques dans le texte publié participe de l'originalité de la démarche romanesque de Reysset. Le texte comporte également d'autres commentaires métatextuels qui, eux, se rapportent à l'aspect visuel de l'écriture manuscrite, comme le choix du carnet⁴⁰ ou de la couleur du crayon⁴¹. Parfois, une teinte est sélectionnée pour une raison particulière. Par exemple, au moment d'avoir ses règles le dernier mois avant de tomber enceinte, l'auteure « écri[t] de noir pour l'occasion » (*I*, 34). En deuil de son « enfant non venu » (*I*, 34), elle fait donc porter à sa plume la couleur traditionnelle de l'affliction. À d'autres endroits, la pigmentation du texte manuscrit n'a supposément pas de signification particulière : « Repasser au vert. Versatile. Cela ne veut rien dire. Ce n'est pas parce que l'écriture avant toi mon bébé était verte. Que tu vas disparaître d'un coup. Dis-moi que, dis-moi que non. » (*I*, 87) Bien que ce soit l'auteure qui ait sélectionné le stylo vert et qu'elle affirme que « cela ne veut rien dire », elle ne peut s'empêcher d'interpréter les circonstances et d'y voir un potentiel mauvais présage. La peur de ne pas tomber enceinte ou de perdre l'enfant qu'elle portera éventuellement est omniprésente, si bien qu'elle se traduit même par des superstitions liées à l'aspect matériel du texte. Qu'il soit délibéré ou non, le choix de couleur du manuscrit est mentionné dans le texte publié, bien que la police soit noire dans tout le livre. Cette décision auctoriale témoigne d'un

³⁹ « C'est obligé, souligné trois fois... » (*I*, 16); « Moi c'est pas du travail, c'est pas une activité (souligné) » (*I*, 19); « Il faut laisser au temps faire son travail de temps. C'est une citation, c'est souligné. Il faut que j'apprenne la patience » (*I*, 28); « L'importance des traces, oui il faut des traces. C'est souligné. D'autres mots sont soulignés » (*I*, 43).

⁴⁰ Reysset utilise au moins trois carnets pour la rédaction du livre. Voici un passage qui en évoque deux : « Le carnet à la vache est bel et bien fini. C'est un nouveau carnet. Rouge en tissu avec des bonshommes sortis d'un manga : bébés joufflus ou sumokas miniatures. » (*I*, 65)

⁴¹ L'auteure alterne entre différentes couleurs d'encre (verte, orange, violette, rouge, noire) pour écrire les carnets : « Mon stylo vert est un poignard » (*I*, 14); « J'ai repris mon feutre vert, repris du poil de la bête » (*I*, 37); « J'ai pris du rouge. Voulais éviter de sortir mon carnet. Il n'avait qu'à arriver à temps » (*I*, 46); « Je suis passée à l'orange. Je ne sais pas si je vais m'arrêter. » (*I*, 86)

besoin d'ancrage dans le réel. En même temps, cette pratique atteste de l'immédiateté de l'écriture. L'auteure peut toujours avoir le carnet sous la main et noter ses impressions au fil des événements, quitte à développer ou à former des phrases complètes plus tard. La narratrice reyssetienne tient à garder une marque de l'écriture. Elle souligne d'ailleurs « [l']importance des traces, oui il faut des traces. C'est souligné » (*I*, 43).

Le fait d'écrire le livre dans des carnets plutôt qu'à l'ordinateur favorise la mobilité de l'auteure. Serait-ce parce qu'elle a besoin de mouvement qu'elle a choisi cette méthode d'écriture? En effet, la narratrice est souvent en déplacement⁴², et cette mobilité fait l'objet de commentaires métatextuels : « Je suis dans le train. Je suis toujours dans des trains quand. Le mouvement me fait écrire. Je me sens désespérément immobile. N'ai pas de prise sur les choses. Elles m'échappent. Ne peux jamais les attraper, les rattraper. » (*I*, 11). Le confinement qu'engendre le trajet en train incite à la contemplation et à l'introspection, qui sont propices à l'écriture. Même si la femme se sent immobile, elle avance néanmoins en même temps que le wagon. Pour contrer l'impression de surplace qu'elle éprouve en n'obtenant pas ce qu'elle désire (c'est-à-dire un bébé), la future mère voyage. Elle en a marre de l'attente; elle veut que ça bouge : « Je ne veux pas être le long de la voie ferrée, je veux être dans le train. » (*I*, 13) Ainsi, le mouvement a lieu même si elle reste sur place dans son siège, et c'est sans doute ce qui réjouit la narratrice : « Je bouge à la vitesse de la lumière. Je suis une. Je vis. J'ai soif. J'ai chaud, mon cœur bat plus vite quand j'ai mal. La vie c'est la vitesse a dit mon frère petit. » (*I*, 15-16) L'emportement qui se dégage de la citation fait contraste avec le sentiment

⁴² Une des caractéristiques témoignant de la mobilité de l'auteure est la présence d'indices géographiques au début de certaines sections de chapitres : « Paris-Rennes » (*I*, 11); « Île de Groix, Port-Nicolas » (*I*, 23); « Non loin du trou du diable » (*I*, 28); « L'Ardèche » (*I*, 30); « Un train. Un autre. [...] Dans les Cévennes avec une amie, un grand jardin à terrasses » (*I*, 39). Ces indications renseignent le lecteur sur l'endroit où ont été écrits les quelques paragraphes, voire pages suivants. De telles inscriptions n'apparaissent plus une fois que la femme tombe enceinte. Est-ce à dire que la grossesse comble son besoin de mouvement?

d'insuffisance du passage précédent. La force locomotrice a agi. Le fait de ressentir la soif, la chaleur et la douleur prouve qu'elle est en vie. Et d'être vivant est cent fois mieux que d'être mort, comme le petit frère. Une opposition entre vie-vitesse et mort-immobilité se crée et s'installe dans le texte. Comme le petit frère a succombé à la mort subite du nourrisson avant même d'avoir acquis la parole, il n'a pas pu prononcer les mots que l'auteure lui attribue. Parle-t-elle alors d'un autre frère ou bien a-t-elle cherché à voir dans l'incident tragique un message caché laissé par le bébé? Le texte n'éclaircit pas cette ambiguïté, mais ce qui retient notre attention ici, en plus de la mise au jour de la dialectique mouvement-vie/immobilité-mort, est l'omniprésence du spectre fraternel dans le texte.

4.2.2 Rompre l'héritage mortifère

« Bientôt je serai grande ne serai plus un bébé j'aurai un bébé. » (*I*, 38) Cette phrase ressemble à celles que prononcent les enfants quand on leur demande ce qu'ils veulent faire plus tard (« Quand je serai grand.e, je serai ... »), à la seule différence qu'ici la formulation est négative et que le changement de statut est imminent. Reyssset sous-entend qu'on ne peut pas à la fois être un bébé et avoir un bébé : la naissance d'un enfant entraîne nécessairement le passage de l'état de fille à celui de mère. Cela dit, la transformation ne va pas de soi; la maternité est un apprentissage. Le texte sert de mode d'emploi sur le comment devenir mère. D'ailleurs, l'auteure dresse un inventaire des conditions sous lesquelles elle veut accéder à ce rôle; « [s]ur cette liste, le premier point serait : ne pas avoir peur que [s]on enfant meure toutes les cinq minutes. C'est un point qui serait très important⁴³. » (*I*, 17) Donner la vie c'est pouvoir aussi donner la mort. Et cette dernière advient parfois, comme en témoignent

⁴³ « Deuxième point à mettre sur ma liste : ne pas être (trop) possessive. Ne pas enfermer. Mon enfant, je ne l'enfermerai pas. Mon enfant lui sera libre. Ne rien attendre. C'est comme un commandement. Il va de soi. » (*I*, 18)

les textes analysés dans le chapitre précédent. La mort réelle ou la crainte de la mort de l'enfant habite d'ailleurs tous les textes du corpus.

Dans *L'inattendue*, le trauma lié à la mort du petit frère fait retour sous forme d'angoisse de reproduction de la perte. Comme la maternité est déjà en soi une expérience qui confronte les futurs parents, et plus encore la femme enceinte, à la finalité humaine, l'ajout de cette angoisse amplifie grandement la place accordée dans le livre à la possibilité de la mort : « Cette peur au ventre, je l'ai déjà. Ce n'est pas la peine de. Je le sais. Toi ma mère qui as perdu un bébé en route et puis mon frère mort. Je le sais. Je suis la fille, je suis la sœur. Il faut me porter chance. Je suis mère. » (*I*, 52) La peur dont elle parle est celle que le bébé ne s'accroche pas. Elle lui a été léguée par la mère, qui a eu à faire le deuil d'un enfant. Ce n'est pas la peine d'en rajouter, semble dire la narratrice à sa mère. Le syntagme « je le sais », prononcé à deux reprises, montre que la transmission du trauma a déjà eu lieu. En effet, selon Nancy K. Miller et Jason Tougaw, le terme « trauma » n'est pas réservé aux seules victimes d'un événement traumatique, il sert aussi à décrire l'expérience de ceux qui ont souffert avec eux, à travers eux ou à leur place⁴⁴. En tant que fille, Reyssset appartient à ce que Marianne Hirsch désigne comme la deuxième génération, c'est-à-dire « those who are deeply affected by events they themselves did not experience but whose memory they inherited » (Hirsch, 2002 : 74). Ayant été témoin du chagrin de sa mère, elle a grandi avec « cette peur au ventre », sachant que, parfois, les enfants meurent. La mère, sans doute malgré elle, fait porter à sa descendance le fardeau du trauma. Cela dit, au statut de fille qu'a la narratrice s'ajoute celui de sœur. À ce titre, elle a vécu la disparition de manière directe : elle a dû faire le deuil de son frère. La petite fille qui perd son semblable peut se sentir coupable d'être encore en vie et se demander pourquoi c'est lui qui est mort et pas elle. Comme elle fait intervenir

⁴⁴ « The term "trauma" describes the experience of both victims – those who have suffered directly – and those who suffer with them, or through them, or for them, if only by reading about trauma. » (Miller et Tougaw, 2002 : 2)

plusieurs facettes de l'identité de l'auteure, la réponse au trauma est complexe. En devenant mère à son tour, saura-t-elle surmonter l'angoisse et la peur et, surtout, éviter la reproduction de la perte?

Quand la narratrice annonce à sa mère qu'elle attend une petite fille, la mère est soulagée puisqu'elle craignait qu'il y ait « confusion avec le petit frère, le petit frère mort » (*I*, 100). Mais la protagoniste ne partage pas son opinion : « Je n'aurais pas confondu. (Souligné.) Mon frère, mon fils, ce n'est pas la même chose. (Resouligné.) Mes enfants ne pourront pas, ne mourront pas. J'ai dit. C'est une prophétie, un ordre, c'est légitime. (En rouge.) » (*I*, 100) Le rapport fraternel et le rapport maternel n'est évidemment pas le même. Mais le risque de confusion est bien réel puisque l'auteure ressent le besoin de mettre l'accent sur certaines phrases, comme pour se convaincre de leur véracité. Sinon, pourquoi souligner et resouligner? Cette stratégie discursive renforce l'affirmativité de la voix, rend la déclaration presque solennelle. La phrase « J'ai dit », de la même façon que la déclaration « Je suis mère » (voir page précédente), dégage une volonté performative. Les choses se passeront ainsi parce qu'elle le dit. On croirait être mis devant une mère qui semonce son enfant et qui tente d'asseoir son autorité. La gradation descendante dans la phrase suivante fait cependant douter de la conviction de l'auteure. Ce qui est d'abord une prophétie, et donc une prédiction d'inspiration divine, devient un ordre donné à la Mort par l'auteure. Une rupture de construction introduit le dernier élément de l'énumération : est légitime ce qui est « fondé en raison, en justice, en équité » (Larousse). Tout se passe comme si la Mort se fondait sur des principes moraux et éthiques pour choisir qui elle emporterait. Cette figure de rhétorique exprime de la faiblesse; la future mère n'est pas aussi convaincue qu'elle veut le laisser paraître.

Afin de surmonter sa peur de la perte, la narratrice inonde le texte de sobriquets, qui sont autant de manières de nommer sa fille. L'enfant est tour à tour « ma framboise, mon écurie, ma charcuterie, ma gourmandise, mon choubichou, mon petit pois, ma

crapouille, ma gribouille » (I, 114), « mon petit kangourou, mon opossum, mon koala » (I, 115), « [m]a princesse, ma folie » (I, 123), « ma galaxie mon univers mon cosmos ma roquette » (I, 126). Le nombre de qualificatifs employés pour désigner l'enfant à naître, dont la liste ici n'est pas exhaustive, est déconcertant. L'énumération contient à la fois des noms associés à la nourriture (framboise, charcuterie, gourmandise, petit pois), des noms d'animaux exotiques (kangourou, opossum, koala), des surnoms mignons (choubichou, crapouille, gribouille, princesse) et des termes spatiaux (galaxie, univers, cosmos, roquette). Les mots choisis sont tous précédés d'un adjectif possessif, ce qui est curieux si l'enfant doit être libre. De plus, ils ne semblent pas toujours avoir de lien entre eux. Ainsi, le fœtus est simultanément une « écurie » et une « charcuterie ». Le lecteur peut se demander ce qu'il y a de flatteur à se faire comparer à un bâtiment réservé à abriter les chevaux ou encore à un aliment salé à base de viande. Ces substantifs, qui paraissent avoir été sélectionnés aléatoirement, ne sont pas agencés en fonction d'un lien sonore apparent. Peut-être alors ont-ils une signification particulière pour l'auteure? Ou est-ce que, plutôt que la valeur intrinsèque des termes choisis, c'est l'accumulation qui importe? Cette vaste gamme de manières de nommer l'enfant contribue à le rendre plus réel. Chaque substantif inscrit sur la page est une trace de plus de son existence. C'est un plein descriptif pour combattre le vide. En outre, l'absence de ponctuation pour séparer les éléments de la dernière énumération symbolise l'accélération. Ne pas s'interrompre en interpellant sans cesse le fœtus le protégerait-il de la mort? Le nommer, le renommer et le nommer encore empêcherait la mort de se faufiler puisque l'existence du bébé serait chaque fois renouvelée par un nouveau nom.

Dans un article intitulé « Héritages mortifères. Rupture dans/de la filiation chez Ying Chen et Jane Sautière », Anne-Martine Parent se demande comment les concepts de filiation et d'héritage peuvent affecter la descendance. Les romans *Nullipare* (2008) de Jane Sautière et *Un enfant à ma porte* (2008) de Ying Chen mettent en scène des mères pour qui la maternité ne va pas de soi. Pour les deux protagonistes, « une

rupture dans la filiation mène à une rupture de la filiation : l'interruption de la filiation est liée à un héritage mortifère qui bloque la transmission⁴⁵ » (Parent, 2012). Dans son récit autobiographique, la narratrice de Sautière interroge « son rapport à la maternité et à sa mère, à la filiation et aux origines » (Parent, 2012) et sonde « l'ahurissant mystère de ne pas avoir d'enfant comme on interroge l'ahurissant mystère d'en avoir » (Parent, 2012; l'auteure cite Sautière, 2008 : 13). Le concept d'« héritage mortifère » permet de mettre l'accent sur la transmission d'un trauma à sa descendance. Ce qui est légué est à la fois la nécessité du deuil, les angoisses et les peurs qui surviennent en réaction à la perte ainsi que la conscience de la potentialité d'engendrer la mort.

La protagoniste de *Nullipare* est issue d'une lignée alourdie par la fatalité : « Je suis fille d'une femme qui a perdu deux enfants avant de peiner à me donner la vie. Ma mère naît quand son père est mort, elle accouche de sa fille quand sa mère meurt. Elle perd son mari, sa fille, son fils de la tuberculose. » (Sautière, 2008 : 47) La mère de la protagoniste a non seulement engendré des enfants promis à la mort, mais est entourée de gens décédés. C'est pour mettre fin à cette lignée tragique que la narratrice n'a pas d'enfant. Ce n'est pas qu'elle n'en ait pas voulu, mais bien qu'elle ne se soit pas sentie interpellée par la maternité : « J'ai désiré donner un enfant à un homme que j'aimais, comme toutes. C'est autre chose que je n'arrivais pas à faire; une chose que je ne sais même pas dire. J'étais loin. Lointaine, hors de la maternité, sans lien. » (Sautière, 2008 : 57) Ainsi que l'affirme Parent, « [n]e pas avoir d'enfant, pour Sautière, équivaut à ne pas reproduire toute cette mort, à tenter d'y mettre fin » (Parent, 2012). Pour Reysset, c'est exactement le contraire; avoir un enfant lui permet de prendre le dessus sur la mort, de la défier, en quelque sorte :

⁴⁵ Nous nous penchons sur l'œuvre de Sautière parce qu'elle présente des points convergents avec le texte de Reysset. Quant au roman *Un enfant à ma porte*, nous le laisserons de côté puisqu'il ne répond pas aux critères de sélection de notre corpus (entre autres puisqu'il appartient à la littérature québécoise).

Cet enfant, ce bébé, pas question de me l'abîmer, de me l'échanger. **REPRENDRE C'EST VOLER.** Ne pas se voiler la face. Me tenir prête à affronter mes démons. Leur foutre une frousse bleue. Je serai la plus forte. Signe de croix. Superstitions. Ne pas se remettre à croire à. Pas pour les beaux yeux de cette satanée camarade. C'est déjà la pagaille avec les frères et les sœurs. Tu voulais aussi me prendre, me prendre ma sœur. Je n'ai pas peur de toi. Je serai chienne à mon tour, je monterai la garde, je ne dormirai pas. Tu ne pourras pas passer. Entre mon enfant et moi. Il n'y aura pas la place. La chose est dite. (*I*, 17-18)

Par le texte, elle s'adresse à la Mort, « cette satanée camarade ». Les majuscules de la deuxième phrase agissent à titre de mise en garde. Reprendre c'est voler, et c'est mal de voler. Ici encore comme à la page 248, la narratrice semble espérer que la Mort se soumettra à des principes de justice pour choisir ses victimes. En décidant de devenir mère, elle se prépare à faire face à la peur de voir mourir son enfant. Pour y arriver, elle emploie des phrases performatives telles « Je serai la plus forte » ou « Je serai chienne à mon tour, je monterai la garde, je ne dormirai pas ». Le simple fait de les énoncer fait advenir ce qu'elles affirment ou, du moins, donne de la force pour tenter de les rendre réelles. Une des nombreuses idées reçues liées à la maternité est qu'une nouvelle mère ne dort plus beaucoup à partir de la naissance de son enfant. Ici, par contre, l'insomnie de la mère ne sera pas due aux réveils fréquents du poupon, mais bien aux tours de garde qui viseront à éloigner la mort. La dernière phrase du passage vient renforcer l'idée selon laquelle coucher les phrases sur papier sert en partie à les consigner et à les rendre réelles.

Revenons à Sautière. Comme nous venons de le montrer, ce qui rapproche son texte de celui de Reyssset est l'omniprésence de la mort dans la lignée. Les deux narratrices ont eu à faire le deuil d'un frère, entre autres, mais, surtout, toutes deux sont filles d'une mère qui a perdu un ou des enfant(s). Sautière se rappelle : « Lorsque j'ai pu commencer à penser de façon ordonnée à ma mère, je savais déjà que les enfants pouvaient mourir, en continuant d'ignorer comment ils venaient au monde. » (Sautière, 2008 : 91) Dès son plus jeune âge, l'écrivaine savait que la vie est fragile.

En se fiant à son histoire familiale, elle pouvait même croire qu'une naissance a plus de chances de se solder par une mort en bas âge que par une vie en santé. Comme dans *L'inattendue*, le savoir qui est transmis de mère en fille est celui de la mort, et non de la vie. D'ailleurs, la narratrice de Sautière reconnaît qu'elle ne possède pas les connaissances requises pour se reproduire : « Parfois, il me vient à l'idée que je n'ai pas su faire un enfant. Un déficit du savoir. » (2008 : 132) Le savoir dont il est question est souvent inculqué par l'exemple (présence de modèles) ou par l'éducation (des parents ou de l'entourage). Chez Sautière, comme l'enfantement est caractérisé par le trauma, il est possible que le sujet ait été éludé ou entouré de mystère. Cette citation nous rappelle l'inquiétude de Reyssset de ne pas être capable de faire un enfant au début du texte : « [m]ême pas cap' de faire un enfant » (*I*, 12). Ici aussi, l'incapacité à faire un enfant semble être liée à une absence de modèles de réussite et à un engluement dans le trauma. Pour le personnage de *Nullipare*, cela suffira à inhiber son désir d'enfant. Pour celui de *L'inattendue*, la difficulté sera éventuellement levée puisqu'elle tombera enceinte. La grossesse n'en sera pas moins liée à la perte : « Ma maman ne pourra plus avoir de. De toute façon elle ne pouvait plus, mais là. Encore moins. À l'heure où je construis mon enfant qui vient, on déconstruit le ventre de ma mère. » (*I*, 117) Effectivement, la mère subira une hystérectomie tandis que la narratrice attendra un bébé. Elle était sans doute trop âgée pour porter à nouveau un enfant, c'est du moins ce que prétend la fille, mais le fait de se faire retirer l'utérus ajoute au symbolisme de l'incapacité. L'image de la construction et de la déconstruction évoque le transfert : la mère passe le flambeau de la reproduction à la fille, jusqu'à ce que cette dernière le transmette à son tour à sa propre fille. La protagoniste s'inscrit alors dans une généalogie de femmes :

C'est moi qui donne la vie aujourd'hui. Après ce sera Juliette. Si elle a le goût de cela. Théorie de poupées russes, je suis une poupée russe. Ma mère réveillée, ma mère vivante. J'ai eu peur. Qu'elle meure. Ce n'est pas du tout l'heure. J'ai besoin d'une mère. D'une grand-mère pour mon bébé, pour ma fille. Nous sommes trois poupées russes. (*I*, 117-118)

La déclaration « Je suis une poupée russe » signifie : je m'inscris dans une lignée. La femme a besoin de se sentir au centre, de savoir que quelqu'un était là avant et que quelqu'un viendra après. L'image des *matriochkas* est aussi présente chez Sautière, sauf que, chez elle, le désir est plutôt d'être la dernière : « Dans cet emboîtement macabre de poupées gigognes à peine nées que mortes, être la dernière, la plus petite, suivie d'aucune après, pour que cela se termine enfin. » (Sautière, 2008 : 48) Si, pour Sautière, le refus de la filiation est la solution pour rompre l'héritage mortifère, pour Reysset, les choses se passent un peu différemment. La fille, en devenant mère, se rapproche et s'éloigne du vécu de sa propre mère. Elle s'en approche parce qu'elle découvre à son tour l'enfantement et la maternité. Par contre, en décidant de faire un enfant malgré la peur, la protagoniste se prouve qu'elle n'est pas (comme) sa mère. Il y a alors rupture de l'héritage mortifère.

4.2.3 Apprivoiser les mots

Comme nous l'avons vu, les carnets sont un lieu d'inscription de la transformation de la narratrice en mère, puis de l'existence du bébé en gestation. Bien que le désir d'enfant soit présent dès la première page et qu'il soit un des moteurs de l'écriture, il n'est pas le seul déterminant pour faire de la fille et sœur une mère. Les carnets sont aussi une tentative d'apprivoiser les mots qui font peur, qui font mal. Le fait de nommer les choses et de les écrire permet soit de les ancrer dans le réel, soit de les affronter. Nous avons repéré deux stratégies discursives employées par l'auteure pour tenter d'apprivoiser les mots, soit les répétitions et les commentaires métatextuels liés à l'écriture. Regardons cela de plus près.

La grossesse est annoncée de la façon suivante : « Il y a un trait bleu. Il y a un deuxième trait bleu. C'est le 4 septembre 2001. » (I, 48) À première vue, ces trois

courtes phrases peuvent sembler cryptiques⁴⁶, mais le fait qu'elles figurent seules sur la page, indice de leur importance, suffit pour éclairer le lecteur sur leur signification. Les initiés sauront que le premier trait correspond à la ligne de contrôle, et que c'est le deuxième trait qui confirme la grossesse. Éventuellement, le deuxième trait bleu sera assimilé au premier, sans doute pour une question de commodité stylistique. La figure est reprise au début de la page suivante :

Le trait bleu, le premier et le deuxième sont toujours là. Ils brillent dans le noir, ils ne s'estompent pas. C'est une trace, un spécimen. Je vérifie, toujours là. Clic-clac c'est dans la boîte. Le trait bleu est dans la boîte. Deux fois. Pour être sûre qu'il y ait une trace, un spécimen. Ne pas jeter. C'est contraire, ce n'est pas hygiénique. Conserver dans une boîte en espérant que le trait bleu reste là à sa place. Pour l'instant comme un trophée sur la commode chinoise. Trophée de guerre. Harassée, j'ai gagné la. (*I*, 49)

L'emploi de la métonymie⁴⁷ « le trait bleu » plutôt que le test de grossesse permet d'énoncer une réalité en évitant d'employer les vrais termes. La narratrice ne prononce pas « grossesse » parce qu'elle « déteste ce mot » (*I*, 12), mais aussi parce qu'elle ne semble pas croire encore qu'un fœtus s'installe en elle. Le syntagme « trait bleu » est répété trois fois dans le passage. La narratrice vérifie autant de fois que la ligne ne s'est pas effacée. Évidemment, le dispositif n'est pas phosphorescent, mais la réalité des traits est comme une lueur dans la nuit de l'attente. Les mots « trace » et « spécimen » apparaissent à deux reprises dans le passage. Le bâtonnet de plastique est une preuve tangible de la fécondation. D'ailleurs, l'auteure avoue être obsédée par

⁴⁶ Certains y ont vu une référence anticipée à l'attaque terroriste contre le World Trade Center, À New York (États-Unis) le 11 septembre 2001. Les deux traits seraient une figure pour représenter les deux avions qui se sont abîmés dans les tours jumelles. Le spectateur devant son téléviseur a d'abord vu une explosion, puis une deuxième. La violence de l'attaque représenterait l'ampleur du chamboulement causé par la nouvelle de la grossesse dans la vie de l'auteure. Si le rapprochement est intéressant, il nous semble peu porteur puisque l'auteure ne s'intéresse pas dans son récit aux événements sociohistoriques; son récit est plutôt tourné vers l'intime, le privé.

⁴⁷ En fait, la métonymie est double. Le trait bleu est mis pour le test de grossesse (relation de partie à tout), qui remplace de manière sous-entendue la grossesse.

l'archivage⁴⁸. Tant que la ligne restera apparente, le fœtus sera au creux de l'utérus, semble penser la protagoniste. Le champ lexical de la victoire (« trophée », « guerre », « gagné ») suggère l'état d'esprit dans lequel la narratrice se trouvait quand elle a appris la nouvelle. La grossesse est une victoire sur la peur et sur l'angoisse de ne pas être capable de faire un enfant. Le fait de vérifier et de revérifier la présence du trait relève de la compulsion : le passage fait état d'au moins trois consultations du test, érigé en objet précieux et conservé dans une boîte, qu'on imagine jolie. Il y a encore six répétitions de la métonymie entre les pages 50 et 53⁴⁹.

Vers la fin du texte, la narratrice constitue un album-souvenir pour sa fille à naître. Outre « la photo du carnet, celui avec la vache rouge, celle avec le carnet posé sur la roche de l'Ardèche » (*I*, 152), elle y mettra « la photo avec le trait bleu puis le deuxième posés sur la coupelle chinoise multicolore. L'original est toujours dans la commode, au milieu des culottes. C'est un spécimen. Un peu pâli, il est là, une preuve, un témoignage » (*I*, 152). On se serait attendu à ce que la future mère conserve les photos de l'échographie plutôt que les photos d'un carnet et d'un test de grossesse, qui sont, pour toute autre personne, des preuves moins concrètes de l'existence du bébé. Or, pour elle, ces deux choses sont des témoins tangibles de sa capacité à engendrer. La désignation de l'objet par la succession de l'impression des traits bleus (le premier *puis* le deuxième trait) rappelle l'attente et l'anticipation caractéristiques du moment où la narratrice a appris qu'elle est enceinte.

⁴⁸ « Faire des listes, des pochettes, archiver, classer, mettre des étiquettes, numéroter, jeter, donner, garder. L'importance des traces, oui il faut des traces. » (*I*, 43) Son conjoint lui rappelle aussi sa tendance à inventorier : « Toi et ton obsession de la trace, m'as-tu dit. » (*I*, 43) La marque vient effacer le manque.

⁴⁹ « Il y a un trait bleu puis un deuxième, presque aussitôt. Je t'appelle » (*I*, 50); « C'est tout neuf. Tout petit, fragile. C'est sûr, il y a le trait, le deuxième, et puis la voix du sang piqué. C'est sûr. On ne sait jamais » (*I*, 50); « Et puis il y a eu le trait bleu. Et puis des cris de joie, de peur, des cris énervés, des chants sur Radiohead » (*I*, 51); « Il y a un trait bleu sur la commode. Il tient bon, ne s'est pas effacé » (*I*, 52); « Avant le trait bleu, avant la nouvelle, tu as lu le début, le début du carnet, le trajet entre Paris et Rennes. » (*I*, 53); le « tu » désigne le conjoint)

Nous aimerions désormais nous arrêter sur une deuxième répétition, celle de l'expression « au creux ». Le syntagme apparaît pour la première fois tandis que la protagoniste est à la mer avec son amoureux. Elle n'est pas encore enceinte, mais espère très fort l'être cette fois : « J'aime être posée là, ici, sur la falaise, les fesses bien calées dans un creux fait exprès pour ça. J'aime me dire qu'au creux de mon ventre la mer a peut-être posé, bien calé, un petit bout d'homme à venir. Je ne le sais pas encore, mystère de la vitesse. » (I, 24) La narratrice se sent bien à la mer, si bien qu'elle s'imagine que c'est elle qui la fécondera. Le creux dans les rochers rappelle le creux dans le ventre. Les deux espaces sont « fait[s] exprès pour ça ». Le creux dans le creux, c'est prometteur.

La deuxième occurrence apparaît juste après la longue citation de la page 254 et prolonge le champ lexical de la victoire : « Mon combat continue, commence, il faut gagner. Avancer avec au creux. » (I, 49) Maintenant que le fœtus s'est implanté en elle, il doit se développer et être mené à terme. Tel est le « combat » de la future mère. La présence du bébé en elle lui donne de la force. La dernière phrase est tronquée; il y manque justement le futur bébé ainsi que le complément de l'adjectif qui fait le lien avec son corps. Il est encore trop tôt pour inscrire cette présence. Comme elle l'affirme dans la citation suivante, elle doit se familiariser avec cette nouvelle : « Il y a un trait bleu sur la commode. Il tient bon, ne s'est pas effacé. Il y a au creux. Il y a T, il y a O et I. Je n'ose. Fais moins la maligne. Au creux m'intimide. Nous devons faire connaissance. Nous ne faisons qu'un. » (I, 52) Au dehors, il y a le trait bleu, au-dedans il y a le fœtus. Le premier est la trace tangible qui confirme la présence du second dans l'utérus. Plutôt que de l'écrire en un mot, la narratrice « épelle » le pronom comme on le fait pour éviter qu'un jeune enfant qui ne sait pas encore lire comprenne ce que l'on dit. Tout se passe comme si prononcer (ou écrire au long) le mot effraierait le bébé. Elle ne veut pas parler trop fort pour ne pas qu'il la quitte. Une des manières employées pour « faire connaissance » est d'énoncer sa nouvelle réalité, c'est-à-dire d'avoir un embryon qui s'implante dans sa matrice.

L'expression « au creux » se retrouve quatre fois à la page 52 et autant de fois dans le reste du livre⁵⁰. L'adjectif « creux » suppose un espace que l'on peut potentiellement remplir. Il y a de la place en elle, un vide à combler. Le syntagme « au creux du ventre » désigne un réceptacle, un habitat pour le bébé. À l'inverse, un « ventre creux » évoque la profondeur, le vide, les ténèbres, comme chez Adler par exemple. Rappelons-nous qu'au début du texte, la narratrice faisait état de son ventre vide, inutile. Les répétitions de l'expression « au creux » réactivent la dialectique plein/vide, ici dans un sens plus positif. Cette alternance témoigne d'une ambivalence rendue dans le discours.

La troisième répétition sur laquelle nous nous arrêterons est celle du substantif « peur ». Ce mot est celui qui revient le plus souvent dans le texte. Nous avons répertorié neuf répétitions aux seules pages 52 et 53, mais nombre d'autres occurrences se retrouvent dans tout le texte⁵¹. La peur est partout, dans les « petites miettes de thon peureuses » (I, 12) que sont les mots jusque dans l'inquiétude que la mère meure pendant une opération. La narratrice affirme : « Oui toujours. J'ai été la peur au ventre. Je ne pensais pas être si peureuse. De pleurer de peur. » (I, 52) Elle ne dit pas « J'ai eu ... », mais bien « J'ai été ... »; cette formulation a une force d'évocation beaucoup plus grande. Cela dit, la plupart du temps, le sentiment de crainte est lié à la mort. L'auteure dit et redit l'angoisse de voir mourir son enfant : « J'ai peur, je dois être folle, à chaque fois je regarde je regarde s'il est encore là s'il est parti j'inspecte je guette j'humecte traque les petites traces de sang. Me fais des

⁵⁰ « J'ai peur de t'avoir effrayé, coupé l'envie. Mais tu es là je sais tu es là. Au creux » (I, 54); « Je caresse mon ventre. Il n'est pas plus gros qu'avant. Je te parle un peu au creux. Je vérifie toujours à chaque fois si tu ne t'es pas enfui » (I, 56); « Le soir le matin rien n'a d'importance. Tu es là au creux. Je t'aime. Nous. » (I, 73) La dernière occurrence se trouve à la dernière page : « Tu dors au creux de mes jambes, petit bagnard de mon cœur, ma choucroute magique, ma croûte de sel. » (I, 175) Le bébé est désormais hors d'elle. Le creux s'est déplacé de l'utérus à l'espace créé par les jambes jointes.

⁵¹ Outre les neuf occurrences des pages 52 et 53, nous en avons répertorié 30.

peurs bleues, j'interprète j'imagine⁵². » (*I*, 53) De la même façon qu'elle consulte frénétiquement le bâtonnet indicateur de grossesse, elle surveille sa culotte, est à l'affût de la moindre perte sanguine qui pourrait indiquer le retour des règles ou une fausse couche. La succession des verbes sans virgules séparatrices et la répétition de « regarder » suggèrent l'empressement et la compulsion. De plus, l'accumulation des prédicats d'enquête (« inspecter », « guetter », « humecter », « traquer ») révèle l'insistance et le systématisme. La femme semble elle-même trouver son attitude excessive, si bien qu'elle suspecte la folie. Pourtant, Daniel Stern, qui a proposé le concept de la « constellation maternelle », rapidement évoqué au chapitre I, considère qu'il est normal d'avoir peur que son enfant meure⁵³. Ici, cependant, il semblerait que l'origine de l'angoisse soit plus profonde que les seuls changements identitaires, hormonaux, relationnels, etc. responsables de la « constellation maternelle ». Comme l'auteure le reconnaît, elle est liée au décès du petit frère : « Je crois que. Je suis folle, angoissée de la vie de la mort. C'est à cause, à cause de mon frère mort, vous le savez, pas de tricherie j'aurais pu mais non. » (*I*, 54) Encore une fois, la future mère évoque la folie. Pourtant, il nous semble que de poser des gestes concrets pour canaliser les émotions négatives est tout sauf un acte de folie. Plutôt que de se laisser contrôler par cette peur, l'auteure choisit de la transformer en moteur d'écriture, et l'écriture conjure la peur. Ce qui lui fait dire ceci : « Toujours cette peur. C'est une

⁵² Voici d'autres extraits qui expriment la peur de la mort : « À la moindre crispation de ventre, de douleur, j'ai peur qu'il ne soit mort. Que tu ne sois mort toi mon enfant à construire » (*I*, 89); « La médecine, j'avais peur. J'ai eu si mal par moments, j'avais peur que tu sois. Ton cœur bat, bat toujours. Il n'y a pas de raison pour qu'il ne batte pas. M'enlever ça de la tête. Ton cœur battait, tout était parfait, suit son cours. » (*I*, 91) L'accumulation de telles citations crée une insistance narrative qui révèle l'ampleur que prennent les craintes de la protagoniste.

⁵³ Il affirme que « [l]e thème de la croissance de la vie engendre un ensemble de peurs qui font naturellement partie de la constellation maternelle : peur que le bébé meure ou qu'il s'arrête de respirer; peur que, sans le faire exprès, elle l'étouffe; peur qu'il ne mange pas et dépérisse, qu'il ne boive pas et se déshydrate; peur qu'il tombe parce qu'elle n'a pas fait assez attention, et ainsi de suite — en bref, un meurtre par insuffisance manifeste » (Stern, 1997 [1995] : 228). Il ajoute que « [c]e qui est en jeu ici est la réussite de la mère en tant qu'animal humain. Est-elle un animal adéquat, naturellement doté? » (Stern, 1997 [1995] : 228)

constante. Sans elle il n'y aurait pas ce carnet. » (*I*, 139) Chaque occurrence du mot est une tentative de plus de surmonter le sentiment mélancolique.

La dernière répétition dont nous aimerions traiter est légèrement différente des trois autres relevées. Elle est principalement concentrée sur un paragraphe et concerne l'annonce au lecteur du sexe du bébé :

Roulement de tambour. Petit tambour. Petit temps pour. Un temps pour tout. Pour savoir si. C'est une. Une petite. Avoir une fille. C'est une fille. Avoir une fille. Une petite fille. Mon bébé, ma fille, elle. Le temps me semble long désormais, maintenant que je sais. Que je sais que tu es une fille, une petite fille. (*I*, 99)

Les quatre premiers fragments du passage, qui sont des variations sur les mots « tambour » et « temps pour », visent à créer un effet de suspense. Le roulement de tambour est traditionnellement utilisé au cirque pour indiquer qu'un acrobate ou autre artiste effectuera une figure spectaculaire. Il cherche aussi à souligner l'aspect solennel de l'acte. Les jeux de mots et les courts fragments qui suivent retardent l'annonce tout en créant un effet d'anticipation. Ensuite, les nombreuses itérations du mot « fille », telle une litanie, entraînent une rupture dans la fluidité du texte. Selon Marie-Laure Bardèche, auteure de l'ouvrage *Le principe de répétition*, le procédé crée « un effet de bégaiement qui suspend la linéarité de la lecture » (1999 : 191). Elle ajoute que la répétition « bris[e] l'enchaînement des séquences » (Bardèche, 1999 : 191), ce qui a pour effet de marquer une pause dans la succession du récit. Le rythme favorisé par la succession des phrases courtes laisse imaginer que ces dernières sont les paroles d'une chansonnette improvisée. On imagine très bien le personnage, telle une petite fille joyeuse, tourner gaiement en prononçant cette ritournelle. Pourtant, ce n'est pas qu'elle voulait absolument une fille. En fait, le sexe de l'enfant lui était complètement égal dans la mesure où son « vœu le plus cher » (*I*, 126) était d'avoir un bébé en vie. Ainsi, les répétitions peuvent à la fois servir à garder une trace, à démontrer au lecteur l'importance de l'élément répété pour l'auteure et à intégrer, inscrire dans le réel un événement.

Après les répétitions, la deuxième stratégie discursive favorisée par Reysset pour apprivoiser les mots est l'emploi de commentaires métatextuels sur l'écriture. Par exemple, elle affirme : « C'est une phrase qui a peur d'elle mais qui doit être dite, écrite, consignée. Affronter cette satanée phrase. » (I, 17) Ladite phrase est le premier point de la liste sur le comment devenir mère : « ne pas avoir peur que mon enfant meure toutes les cinq minutes ». Comme nous l'avons souligné plus tôt, écrire fait advenir les choses, ou du moins, incite à poser les actions pour arriver à ses fins. Ainsi, en imprimant sur la page la volonté de ne pas se laisser contrôler par la peur de la mort, l'auteure a plus de chances que son désir se concrétise. Pour la dire, l'écrire, la consigner cette phrase, il faut d'abord qu'elle soit consciente de son importance pour elle. Dans un deuxième temps, le fait de l'écrire crée un modèle pour d'éventuelles lectrices qui pourront s'identifier à ce qu'elle vit.

Voici un autre exemple de commentaire métatextuel : « Mon bébé, je l'ai écrit, c'est peut-être la première fois, signal lumineux, mon bébé donc me fait des misères. Ça prouve que je suis. Ça prouve qu'il. » (I, 53) L'inscription sur la page du mot « bébé » précédé du pronom possessif « mon » est une preuve de plus de son existence. Le commentaire « je l'ai écrit, c'est peut-être la première fois » montre que l'auteure est consciente du poids des mots. Dans la citation, comme dans de nombreux passages du récit, les phrases comportent des trous. Ici, le lecteur se serait attendu à lire : « Ça prouve que je suis [enceinte (ou fertile)] » et « Ça prouve qu'il [est vivant (ou s'accroche)] ». Les silences sont un remède contre l'indicible. Dans le cas présent, c'est par superstition que la femme enceinte évite certains mots. Le lien entre mot et mort ressort encore très clairement ici.

Ainsi, parfois, c'est de ne pas écrire certains mots qui fait avancer, qui fait advenir le texte. Comme quand son conjoint, qui a lu le début du carnet, lui dit qu'elle a trouvé la voix, le rythme qu'il faut : « Cela me paralyse. Peur que le reste ne suive pas. Il faut repasser encore. Ne pas finir de phrases, couper dans le vif, ne pas avoir peur, ça

ne peut pas faire de mal, oui c'est ça qu'il faudrait faire. » (*I*, 53) Encore la peur. Cette fois, elle concerne l'idée de ne pas être à la hauteur. Aller vite, ne pas (trop) réfléchir, sinon, ça bloque. L'important est de ne pas se censurer. C'est d'ailleurs ce qu'elle répond à la femme qui lui demande : « Est-ce que tu penses à. Un jour *il* (le bébé dans mon ventre) va lire. Ce que tu as écrit en l'attendant. Réponse. Je ne pense pas à ça, sinon je n'écrirais rien. Je n'écrirais pas qu'il y a des fragments de doute, me viennent des pensées assassines. » (*I*, 64) Ces ellipses et mots tabous ne seraient-ils pas une forme d'autocensure? Pourtant, elle dit ne pas vouloir se censurer. Le paradoxe ainsi révélé semble avoir un lien entre l'incapacité redoutée d'écrire et celle de concevoir. Les fragments « ne suivre pas », « ne pas finir », « couper dans le vif » pourraient s'appliquer aux deux difficultés. L'écriture tourne obsessionnellement autour de l'enfant, mais ne lui est pas destinée. Comme si, malgré tout, l'écriture devait rester séparée de lui pour que la femme existe.

4.2.4 « Une chose et son contraire » : les représentations de l'ambivalence

Les carnets, en plus d'être un espace de réflexion sur le comment être mère, de constituer une trace de l'existence du bébé en gestation et de représenter une tentative discursive pour affronter les peurs, les angoisses et les attentes, sont aussi le lieu d'inscription de l'ambivalence. Autant l'auteure est heureuse d'être enceinte, autant, parfois, comme elle l'affirme dans la citation ci-dessus, elle doute et a « des pensées assassines ». Elle ne précise pas envers qui, mais le lecteur peut supposer qu'elles sont destinées à son conjoint. La protagoniste fait état de ces pensées destructrices après avoir mentionné qu'« Elle (celle des chandelles) » lui avait adressé la parole. Reyssat fournit des indices textuels qui laissent supposer que l'amoureux a commis une infidélité avec une autre femme, « celle des chandelles ». Les passages suivants révèlent de tels indices : « Le 12 avril, le jour où tu m'as » (*I*, 12); « J'exagère un peu, beaucoup. Tout ça pour un dîner de rien du tout. Va, allez, va manger avec elle avec

chandelles, avec les petites bougies allumées, la musique douce et le miel et le thym, et les figues et les pommes rôties. Va » (I, 14); « Mon stylo vert est un poignard. La page est ta peau. [...] Tout remonte, le 12 avril et puis le 11 avril aussi; parce que le 11 avril c'est presque le pire, ces mots que tu dis. [...] Tout me remonte pour un dîner aux chandelles avec. » (I, 14) Le ton employé dans les citations laisse paraître la jalousie et la colère de la narratrice. Les accusations ne sont pas explicitement formulées, mais les silences du texte y font discrètement allusion. Remettrait-elle en question le fait d'avoir un enfant avec cet homme qui lui a fait du mal?

Son humeur changeante oscille entre « une chose et son contraire »; cette expression est d'ailleurs un *leitmotiv* dans le livre. Voici quelques-unes des occurrences : « Je n'y crois pas vraiment. C'est doux d'y croire. Je peux y croire et ne pas y croire en même temps. Une chose et son contraire. Ça n'a rien d'extraordinaire. Ni plus ni moins » (I, 24); « Je mens aussi, enfin non. Une chose et son contraire. C'est que je suis toute petite, c'est juste ça. Nous sommes si petits » (I, 54); « Pressée patiente. Une chose et son contraire. Profiter de ce moment, de ce carnet, mon bébé, notre j'oublie toujours, doit prendre le temps de se faire » (I, 86); « Hurler une bonne fois pour toutes, parce que c'est trop dans ma gorge ce mélange. Être au bord de la crise de nerfs. Je n'ai jamais été aussi calme. Une chose et son » (I, 157). L'expression est parfois tronquée, comme dans la dernière citation. Elle n'en garde pas moins sa fonction d'indiquer une contradiction dont l'auteure est consciente. Il arrive à la narratrice de se contredire, et ces instants sont inscrits à même le texte :

Dans quatre jours, peut-être deux, je saurais si. Et alors le carnet pourra vraiment commencer. En attendant, je fais du remplissage, du coloriage. Petite musique d'attente. Avant de passer aux choses sérieuses. NON. C'est du sérieux ma détresse, ma décrépitude, ma pauvreté. (I, 27)

Il se dégage de l'extrait une grande attention accordée à rendre le mouvement des pensées et des émotions. Les deux premières phrases sont conséquentes avec l'idée que la protagoniste se sent inutile tant qu'elle n'est pas enceinte. Rappelons-nous la

citation du début du livre où elle affirme qu' « [i]l ne se passe rien dans ce ventre. Gras, enrobé comme un loukoum. Inutile » (I, 11). Après tout, l'objectif premier du texte est de « tenir le carnet de bord de [s]a grossesse » (I, 12). Elle insinue ensuite que ce qu'elle a à dire dans l'attente de porter un enfant n'est pas pertinent, important, digne d'intérêt. Le « NON » qui suit, en majuscules, marque fortement l'opposition avec ce qu'elle vient d'écrire et constitue un symbole textuel de la contradiction. C'est justement « [s]a détresse, [s]a décrépitude, [s]a pauvreté » qui distinguent son texte. Le récit n'est plus seulement un carnet de bord de grossesse, mais aussi le journal d'une mère en formation qui communique ses états d'esprit et ses peurs. Le sujet féminin, même avant la naissance de son bébé, tient à se faire entendre. La subjectivité maternelle comprend aussi le temps passé à désirer l'enfant. Ainsi, le texte traite de la grossesse, mais aussi de la vie intérieure de la femme.

De la même façon, un paradoxe se noue entre l'attente et l'« inattente ». D'ailleurs, ce paradoxe est présent dès la page couverture. Le titre de l'ouvrage sous-entend l'étonnement. L'adjectif « inattendu » signifie : auquel on ne s'attendait pas et qui surprend. Reyssset ne spécifie pas à quoi renvoie le féminin du titre. Il pourrait désigner l'enfant de sexe féminin, la nouvelle de la grossesse ou la grossesse elle-même, elle, la femme qui dit ce qu'on ne dit pas en général ou encore cette voix féminine originale, peu commune. Pourtant, le texte ne parle que de l'attente de la grossesse, puis de la naissance. L'auteure est au fait de la contradiction; le passage suivant l'illustre : « Je n'ose encore le nommer. C'est tout nouveau. C'est une nouveauté. C'est inattendu. Oui INATTENDU. Vous souriez. C'est bien que. Ça prouve que vous suivez. Cela peut être les deux à la fois. L'attendu et l'inattendu » (I, 50). Reyssset vient d'apprendre qu'elle est enceinte. Le pronom « le » dans la première phrase désigne le fœtus⁵⁴. Elle emploie le masculin pour désigner le bébé en gestation jusqu'à ce qu'elle apprenne qu'elle attend une fille. En raison de sa nature

⁵⁴ Une phrase de la page suivante le prouve : « Je n'ose plus l'interpeller, intimidée, celui qui au creux. » (I, 50)

superstitieuse, de peur qu'il ne s'accroche pas, elle choisit de ne pas écrire le mot « fœtus » ou « bébé ». Le choc (positif) de la nouvelle explique l'emploi de l'adjectif « inattendu ». Bien qu'elle espérait tomber enceinte depuis longtemps, la réalité de la grossesse est déstabilisante. Les majuscules cette fois indiquent un haussement de voix qui souligne la surprise et l'excitation. La répétition du démonstratif « cela » (employé sous différentes formes, soit « c'est », « ça » ou « cela ») est un signe de plus de la frilosité de l'auteure à affronter le mot. En même temps, le choix de l'adjectif « inattendu » pour commenter la nouvelle peut paraître étrange. Comme le texte martelle jusque là l'impatience de la protagoniste à porter un bébé, le lecteur pourrait croire à un manque de rigueur de l'auteure. Cependant, la contradiction n'est pas fortuite; le commentaire métatextuel destiné au lecteur l'illustre (« Vous souriez. [...] Ça prouve que vous suivez. »). Angot adopte dans ses textes une stratégie semblable d'adresse à son lectorat. Cette technique commune aux deux auteures témoigne du fait qu'elles anticipent la réaction possible du lecteur en écrivant.

Une fois la surprise passée, l'attente du bébé en vient à prendre toute la place dans le quotidien de la future mère. Cette dernière affirme d'ailleurs qu'elle « ne fai[t] que ça », attendre : « [l]e reste est inutile » (*I*, 112). L'accumulation des passages qui parlent du temps témoigne de l'impatience de l'auteure à donner la vie et de l'ampleur qu'a prise l'attente dans sa vie : « Le 12, cela va être long d'attendre. Pressée patiente. Une chose et son contraire. Profiter de ce moment, de ce carnet, mon bébé, notre j'oublie toujours, doit prendre le temps de se faire » (*I*, 85); « Le temps passe. Vite, le temps passe lentement. Affreusement. Il reste quatre mois. Cela me paraît une éternité. Une montagne » (*I*, 105); « Je ne suis pas encore pressée. Freine les quatre fers en avant ce long train qui nous mène l'une à l'autre. Ne veux pas que tu arrives maintenant. Ce temps libre qui m'est donné. Encore en profiter, me reposer. » (*I*, 137) L'attente du bébé crée un rapport nouveau avec le carnet; à la différence de celle qui doit s'occuper d'un nouveau-né, elle a tout son temps pour écrire. Christine Angot, qui a donné naissance avant le début du livre, essaie d'écrire

quand le bébé dort. Karine Reysset, si elle prolonge le temps de la grossesse, pourra écrire davantage.

En même temps, plus la date prévue approche, plus elle devient tolérante à l'écoulement lent du temps :

Fin de l'attente. Neuf mois d'attente. Onze de carnets, fin des carnets. Douze mois à attendre que tu t'accroches enfin, toi ou un de tes frères, sœurs. Six mois à attendre de commencer à essayer d'attendre. Sept ans à attendre ensemble avec l'idée d'attendre un jour un enfant ensemble. Douze ans encore avant d'attendre seule en attendant d'être assez grande et de trouver quelqu'un avec qui attendre l'idée d'attendre ensemble un enfant. C'est long. Presque toute une vie. Je peux bien attendre encore un petit peu, quelques semaines, quelques jours. (*I*, 141)

Le début de la vie de l'enfant signe la fin du carnet. Fin de l'attente, fin de la grossesse, fin des carnets : « Bientôt le commencement, la fin aussi, la fin de l'attente, de ce temps sous le même toit sous la même enveloppe. » (*I*, 161) Est-ce que cela signifie qu'enfant et texte ne peuvent cohabiter? C'est le commencement d'une nouvelle histoire. Le carnet a « rempli sa fonction » (*I*, 150) : « Ne plus t'avoir en moi ne me manque pas. C'est une autre vie. Sans le carnet, ces traces, ce spécimen il y aurait un grand trou noir. » (*I*, 174) Comment l'auteure négocie-t-elle son rapport à l'opposition création-procréation? Elle crée cet « avant » de l'écriture pour concilier écriture et bébé.

4.3 La maternité réparatrice

Les textes d'Angot et de Reysset permettent de garder une trace du temps qui passe et d'immortaliser l'existence de leur enfant. Le journal et les carnets sont des outils qui leur servent à archiver le présent. Angot se demande : « Que faut-il marquer pour, dans vingt ans, relire et ressentir? Relire et avoir les mêmes pensées. Cet amour, en

garder. » (*LT*, 14) Le choix de ce dont elle traite dans le texte semble être opéré moins en fonction de sa force d'évocation que de ce qu'il pourra lui faire ressentir dans un avenir plus ou moins rapproché. Quand Léonore sera grande et qu'elle volera de ses propres ailes, la mère pourra retrouver son bébé de papier le temps de la lecture. Pour Reysset, l'entreprise d'écriture a une fonction mnésique. Parlant des photos d'elle enceinte prises par le conjoint, elle affirme : « C'est pour les souvenirs. C'est comme ce carnet. Sinon je ne retiens rien. » (*I*, 122) Le texte sert d'abord de lieu pour évoquer des moments précieux liés à la maternité. S'il arrive quelque chose à son enfant, Reysset pourra toujours se tourner vers ce livre pour se rappeler l'« alien de [s]on cœur » (*I*, 143) et revivre la longue attente de sa naissance.

Le choix des récits de soi comme forme générique n'est pas fortuit; il a fait l'objet d'une réflexion, dont certains éléments sont reproduits dans le texte sous forme de commentaires métatextuels. Les deux auteures ont constaté que la fiction n'était pas le véhicule de choix pour transmettre leur message. Angot affirme : « Au roman je n'y crois plus maintenant, j'ai fini par comprendre. » (*LT*, 40) Si elle dit avoir renoncé au roman à la naissance de Léonore, elle revient pourtant rapidement à ce genre narratif sans, cette fois, commenter le changement. C'est plus tard qu'elle en fera l'annonce au détour d'une phrase : « Parce que j'écris, bien sûr. Depuis longtemps j'ai arrêté de marquer, ça n'a duré que quelques jours, marquer. » (*LT*, 102) Comme nous l'avons montré, elle rappelle souvent l'appartenance de ses textes au genre romanesque.

Pour sa part, Reysset déclare : « Allez soleil, donne-moi les mots, les mots retrouvés, le flot de ma parole qui revient. Ouste histoires, romans, nouvelles, allez votre train, je m'en fous. À toi je le dis. Que ma voix prenne place. Qu'elle me soûle, me grise. » (*I*, 18) Ce passage évoque le renouveau et l'espoir. On croirait voir émerger la narratrice d'une période plus sombre, qui correspond sans doute à l'arrivée des règles, cette « marée rouge » (*I*, 15), avant qu'elle ne tombe finalement enceinte. Le retour

des mots et de la parole est-il lié à l'ovulation et à la réapparition de l'espoir de porter un enfant? Le texte n'en révèle pas plus. Or, ce qui nous interpelle le plus dans cette citation est la deuxième phrase. Reyssset constate qu'« histoires, romans, nouvelles » ne lui permettent pas de trouver sa voix. Les carnets sont donc la forme idéale pour laisser toute la place à sa subjectivité maternelle naissante. Malgré cela, elle « crain[t] qu'ils ne soient qu'une *merde de témoignage*⁵⁵ » (I, 156). Le témoignage serait plus près de la réalité, mais il ne nécessite pas la transformation par la fiction, qui permet de garder une certaine distance critique.

Puisqu'elle spécifie ensuite : « Je dis ça et je pense le contraire » (I, 156), il faut probablement en comprendre qu'elle craint plutôt que son texte soit reçu de la sorte par les lecteurs. Ce commentaire agit donc à titre prescriptif : ne lisez pas mon texte comme une merde de témoignage! Angot et Reyssset, chacune à sa manière, s'adressent aux lecteurs et tentent de programmer la lecture de leur texte.

Les deux auteures accordent une place importante (mais non équivalente) à la voix du père de leur enfant. Dans *Léonore, toujours*, le point de vue de Claude, en plus d'être rapporté par Christine, est aussi directement introduit dans le récit à l'aide d'extraits de son journal choisis par Angot. Ces passages, parfois isolés du reste du texte, agissent le plus souvent à titre d'interlocuteur avec l'instance narratrice. Comme c'est l'auteure qui choisit les extraits qu'elle reproduit, elle détient l'autorité narrative et choisit la place qu'elle désire leur accorder dans son récit. Dans *L'inattendue*, le père n'a pas directement la parole. Toutes ses interventions sont médiatisées par la narratrice; cette dernière a donc la liberté de peindre le portrait qu'elle désire de son conjoint. Le texte ne tait pas les déchirures avec l'amoureux, ce qui permet d'éviter l'idéalisation de leur relation. Cela dit, la narratrice ne s'empêche pas d'enjoliver les

⁵⁵ Reyssset fait référence ici à l'expression forgée par Christine Angot dans *L'inceste* (voir Angot, 1999 : 197). Cette formule se rapporte à une forme de récit autobiographique non traversé par la fiction. Ce serait alors le travail d'écriture qui permettrait de dépasser la « merde de témoignage ». Le clin d'œil intertextuel révèle que Reyssset a lu Angot, ce qui les intègre dans une filiation symbolique.

choses quand cela lui convient : « Cet homme-là sera le père de mes. Je lui laisse la place, la part belle parce que cela me plaît de le voir ainsi. » (I, 40) Le conjoint est très présent dans le texte, en tant qu'amoureux et père en devenir. En plus d'affirmer vouloir « porter le bébé contre lui » (I, 110), d'être « [é]merveillé, attentif à ce qui arrive, se précise » (I, 95) et d'avoir choisi le prénom de leur fille⁵⁶, il insiste pour que Reysset prenne comme nouveau carnet un cahier qu'il lui a offert en cadeau : « Je ne voulais pas prendre celui-là. Prendre celui-là pour cet usage-là, bien particulier. Mais il me l'a tendu, presque glissé dans mon sac. Mais si, tu as un carnet. C'est un carnet qu'il m'a offert pour Noël. » (I, 127) Les pères de *Léonore, toujours* et de *L'inattendue* sont plus présents que ceux des textes du chapitre précédent. Malgré cela, dans ces textes aussi, puisque ce sont les auteures qui contrôlent le discours rapporté, il y a appropriation de la parole de l'autre.

Pourrait-on dire que la naissance de l'enfant est un baume sur la blessure du trauma? Angot semble croire que oui. Vers la fin du journal, elle écrit : « Depuis quelques jours j'appelle Léonore ma Luminen. Mon équilibre s'installe avec elle, s'améliore. Je sens ma folie qui s'en va. » (LT, 117) Ainsi, la présence de l'enfant semble apaiser l'auteure. Pourtant, cette dernière fera mourir la petite quelques pages plus loin. De plus, les références à la relation incestueuse avec le père, plutôt que de s'espacer et de disparaître tranquillement au fil des livres, n'ont fait que se multiplier. Pensons par exemple à *L'inceste* ou au roman *Une semaine de vacances*, paru en 2012, dans lequel Angot décrit de façon très détaillée les rapports sexuels qu'elle a eus avec Pierre Angot pendant une escapade en province.

⁵⁶ « Juliette bouge. C'est incroyable. À noter, à noter ce prénom qui rentre dans. La danse, prend toute la place. C'est mon amour qui. Qui a dit. Il faut qu'on réfléchisse au prénom de Juliette. Ce prénom que tu as dit me fait sourire, sourire avec une bouffée d'amour qui m'étouffe, me donne chaud et les larmes. Le problème des, ce choix à faire est au-dessus de mes forces. Il y a la question de la décision. C'est toujours difficile, compliqué. N'ai pas l'habitude. C'est réglé. » (I, 105)

Reyssset est du même avis qu'Angot : elle voit son enfant à venir comme une « bouée » (*I*, 71). Après l'accouchement, maintenant qu'elle peut enfin la serrer dans ses bras, elle déclare : « je n'ai plus besoin d'attendre. J'ai eu mon combat. J'ai gagné. Mon enfant vivante. Juliette. Je n'ai plus rien à attendre. Mon enfant dans les bras » (*I*, 174). La naissance du bébé représente une victoire contre la peur, un pas de plus fait dans la guérison du trauma. Malgré cela, le fantôme du petit frère continuera de hanter la fiction reyssetienne, comme en témoigne la présence récurrente de l'enfant mort dans les romans subséquents de l'auteure.

La « maternité réparatrice » fait écho à *L'écriture réparatrice* (1994) de Simon Harel. À l'instar de l'auteur, qui souligne que « l'écriture réparatrice n'existe pas, qu'elle désigne tout au plus un fantasme d'auto-engendrement dont la puissance offre matière au "tressage" autobiographique » (1994 : 9), nous croyons que la maternité réparatrice est un leurre. Si elle ne permet pas de guérir des blessures du passé (l'inceste chez Angot, le décès du petit frère chez Reyssset), elle permet toutefois de donner naissance à un récit de soi novateur. Dans le prochain chapitre, la maternité est considérée comme une fonction qui vient enrichir la création. Regardons comment Marie Darrieussecq et Nancy Huston représentent la création et la procréation non plus comme des pôles qui s'opposent, mais comme des éléments complémentaires qui se nourrissent l'un l'autre.

CHAPITRE V

L'ÉCRITURE ET LA VIE DANS *JOURNAL DE LA CRÉATION* (1990) DE NANCY HUSTON ET *LE BÉBÉ* (2002) DE MARIE DARRIEUSSECQ

[T]he masks of motherhood are cracking through. (Rich, 1986 [1976] : 25)

« Je ne serais plus jamais la même » (Abécassis, 2005a : 74), tel est le constat que fait la protagoniste du roman *Un heureux événement* d'Elieette Abécassis à son retour à la maison avec son nouveau-né, peu après son accouchement. Le fait de devenir mère, d'être désormais responsable de quelqu'un d'autre que soi, transforme l'identité du personnage de manière irréversible. Le roman met en scène Barbara Dray et son conjoint, Nicolas, tandis qu'ils deviennent parents. En plus de raconter la grossesse de la jeune femme, l'accouchement, les premiers mois avec le bébé, l'éloignement et enfin la séparation du couple, il illustre combien l'« heureux événement » du titre « n'est peut-être qu'une idéologie fabriquée de toutes pièces » (Abécassis, 2005a : quatrième de couverture). Celle qui se décrivait comme étant libre, amoureuse, insouciante et à l'apparence soignée avant de donner naissance à Léa se sent désormais prévisible, atone, responsable et négligée. Le texte présente d'ailleurs une série de comparaisons du type avant / après qui témoigne du fait que le changement identitaire se vit dans la douleur. Prenons par exemple le passage suivant :

Avant. J'ai 33 ans, des cheveux longs, soignés, raidis par des brushings. Je suis maquillée, habillée, parfumée. Je suis intense, romantique, intellectuelle, passionnée. *Après.* Je n'ai pas d'âge, mes cheveux tombent, mes yeux sont perdus dans le vide, je ne vois plus rien, car prendre mes lunettes est le jeu favori du bébé; je suis pieds nus, je porte des tee-shirts

sales, et je n'aime que dormir. Je suis cynique, désespérée, bête, et souvent méchante. Je suis femme au foyer. Je suis épouse. Je suis mère.
(Abécassis, 2005a : 20)

Le passage traduit une nostalgie lancinante de la vie d'avant le bébé. D'ailleurs, le choix du syntagme impersonnel « du bébé » plutôt que du prénom de l'enfant (Léa) laisse croire à un certain détachement. Les trois dernières phrases du passage ont l'apparence de condamnations ironiques de l'idéal féminin, accompagnées d'une grande souffrance liée à la détérioration de l'image de soi¹. Le contraste entre les états de femme sans enfant et de mère témoigne d'une perte de repères. Bien que la grossesse soit désirée et que le personnage maternel aime sa fille plus que tout, Barbara considère tout de même que sa vie a été saccagée avec l'arrivée de la maternité : « J'avais conscience qu'une page de ma vie était en train d'être tournée, même si je ne savais pas encore que c'était ma vie entière qui allait être ravagée. » (Abécassis, 2005a : 29) Le choix du terme « ravage » surprend par sa force. Il est vrai que le rôle de mère vient avec de nombreux bouleversements, mais qu'est-ce qui fait que la jeune femme choisit un synonyme de violence et de destruction pour définir sa nouvelle vie? Le désamour avec le conjoint et la rupture qui s'ensuit ne sont probablement pas étrangers à cette perception. De plus, la vision qu'avait le personnage de la maternité ne correspond pas à sa nouvelle réalité, si bien qu'elle semble vivre un choc considérable. Elle ajoute : « [M]a vie ne m'appartenait plus. Je n'étais plus qu'un creux, un vide, un néant. Désormais, j'étais mère. » (Abécassis, 2005a : 75) Cette conception de la maternité comme symbole d'une perte de l'individualité tranche avec le discours normatif plutôt orienté vers le désir d'unité avec l'enfant et la sacralisation du rapport mère-enfant. Le personnage perçoit la maternité comme la fin d'une vie propre : désormais, elle sera liée à son enfant pour le restant de ses jours et responsable de sa survie. L'état de dépendance complète de l'enfant dans les premières années peut être difficile à vivre pour certaines mères.

¹ Voir aussi p. 11, p. 137, p. 160, p. 193 et p. 194.

Mais la maternité correspond aussi à une renaissance. C'est en raison de l'arrivée de l'enfant que Barbara devient autre : « J'avais mis au monde une enfant et cette enfant m'avait mise au monde. C'est elle qui avait accouché de moi. Un autre moi : lourd, conscient, désabusé. » (Abécassis, 2005a : 74-75). Bien que le personnage ne voit ici que le côté négatif de son nouveau rapport à l'Autre, la relation naissante avec l'enfant peut aussi être le lieu de bonheurs inattendus. L'auteure fait également part de ces instants fugaces. Alors que l'amour pour l'enfant est implicite, c'est surtout le choc qui paraît. Puisque le roman présente à la fois l'amour et le désespoir, les moments heureux et les périodes sombres, les joies maternelles et les difficultés, il est une belle illustration de l'ambivalence maternelle. Ne pas taire les déconfitures et les désillusions vis-à-vis la maternité et l'enfant (à naître ou né) : voilà ce que s'attachent à faire les deux auteures à l'étude dans ce chapitre.

La perception qu'ont les mères de leurs propres compétences maternelles est tributaire des représentations culturelles de la maternité. La société se permet d'émettre son opinion sur la façon d'éduquer les enfants. Par exemple, les recommandations quant à la position que doivent adopter les bébés pour dormir ainsi qu'à l'âge et à la technique d'introduction des aliments changent au gré des études, et les mères sont culpabilisées et presque montrées du doigt si elles ne suivent pas à la lettre les directives du moment. La mère parfaite serait celle qui met en œuvre toutes les prescriptions en plus d'être patiente, aimante, calme et dévouée envers ses enfants. Cette vision de la maternité ne laisse aucune place pour l'ambivalence. Comme cet idéal est inatteignable, les mères sont portées à se sentir insuffisantes et à ressentir de la culpabilité pour leur non-conformité avec le modèle véhiculé.

Roszika Parker s'est penchée sur la question dans son ouvrage *Torn in Two: The Experience of Maternal Ambivalence*, brièvement évoqué plus haut. Selon la psychothérapeute psychanalytique, le concept est caractérisé par la cohabitation des sentiments d'amour et de haine envers son enfant (voir Parker, 2005 [1995] : 1).

L'ambivalence, bien que normale, est rarement acceptée, tant les pressions sociales pour une maternité parfaite sont fortes. Comme Parker le soutient, l'amour est plus facile à admettre que la haine, et c'est pourquoi ce dernier sentiment est souvent nié : « Intellectually we may recognise that strong love is accompanied by hate, but emotionally it tends to be mentally dissociated or, in other ways, warded off. » (Parker, 2005 [1995] : 6) La déniégation de l'ambivalence favoriserait à son tour la polarisation des images de la maternité : d'un côté la bonne mère, de l'autre la mauvaise. Ainsi que l'explique Parker, « [o]ur culture defends itself against the recognition of ambivalence originating in the mother by denigrating or idealising her » (Parker, 2005 [1995] : 24). Plutôt que de reconnaître la coexistence des sentiments d'amour et de haine au sein d'une même personne, la société préfère dissocier les deux types de sentiments et attribuer les pensées et les comportements négatifs à la figure de la mauvaise mère. Ainsi, les attitudes réconfortantes et aimantes sont associées à la « bonne maternité », et le fardeau de l'atteinte de la perfection doit être porté par les mères.

Le danger ne réside pas dans l'ambivalence en soi, mais plutôt dans la manière dont une mère vit l'anxiété et le sentiment de culpabilité générés par l'expérience du sentiment en question (Parker, 2005 [1995] : 8). Parker ajoute que l'ambivalence maternelle se situe sur un spectre « ranging from the tolerable and constructive to the intolerable and destructive » (Parker, 2005 [1995] : 24). L'ambivalence « tolérable » permettrait de remettre les choses en question et de reconnaître ses limites tandis que l'ambivalence « intolérable » susciterait de la honte, de l'angoisse et un sentiment de culpabilité. Ainsi, Parker soutient qu'il faut tenter de reconnaître la haine et d'accepter son existence tout en trouvant des solutions pour résoudre les conflits qui en découlent.

Comme Parker, la psychanalyste Michèle Benhaïm considère que l'ambivalence maternelle est normale et que c'est plutôt son absence qui peut indiquer une anomalie

dans le rapport à l'enfant². Benhaïm distingue la haine vitale — celle qui se « symbolis[e] en amour maternel » — de la haine pathologique — celle qui « évolue dans le registre de “l’abandon” » (Benhaïm, 2001 : 11). La psychanalyste parle aussi de la « juste bonne haine³ » symbolique, c’est-à-dire « celle qui permet à l’agressivité de ne pas basculer dans le registre de la violence » (Benhaïm, 2001 : 18). Ainsi affirme-t-elle que la « juste bonne haine » facilite le processus d’individuation. Elle ajoute que la thérapie, plutôt que de veiller à faire disparaître l’ambivalence, s’emploierait à « en permettre une certaine reconnaissance, élaboration qui ferait qu’elle s’exerce de façon structurante et pour la mère et pour l’enfant » (Benhaïm, 2001 : 11). Il nous semble que d’écrire cette ambivalence, de la transposer en art, aurait sans doute un effet similaire à celui de la démarche clinique.

Les deux professionnelles s’entendent pour dire qu’il est essentiel de reconnaître l’existence de l’ambivalence afin d’apprendre à la gérer. Le même processus vaut-il quand il s’agit de la communiquer par écrit? Parker estime que seuls l’humour et l’ironie peuvent la rendre tolérable : « Such painful truths can only be expressed through humour; it is only via irony and a light touch that ambivalence is rendered bearable. » (Parker, 2005 [1995] : 6) Ce sont d’ailleurs les stratégies narratives qu’a choisi Jane Lazarre dans son récit autobiographique *The Mother Knot*, publié en 1976. Soulignons que c’est Nancy Huston qui a assuré la traduction du livre en français, d’abord sous le pseudonyme Louise Beausire (*Le nœud maternel*, 1994) et, plus tard, sous son vrai nom (*Splendeurs [et misères] de la maternité*, 2001). Huston affirme dans la préface de la plus récente édition que la première traduction « n’a suscité que peu d’échos dans la presse et [...] a rapidement disparu des rayons des

² « L’ambivalence maternelle n’est pas un accident de la relation de la mère à l’enfant mais une nécessité structurante dont le manque induit lui-même une pathologie et qui peut lui-même évoluer vers une pathologie. » (Benhaïm, 2001 : 11)

³ La désignation du concept fait écho à la notion de « mère suffisamment bonne » de Donald W. Winnicott (voir Winnicott, 2006).

librairies » (Huston, 2001 : III). Avec l'éditrice, Marion Hennebert, « convaincues l'une et l'autre que des milliers de lecteurs en France pourraient l'aimer autant [qu'elles, elles ont] voulu donner à ce livre une nouvelle chance, un nouveau titre, un nouvel espoir de vie ». Huston ajoute : « le vent ayant encore changé entre-temps et la libération des femmes étant redevenue une valeur positive, on a pensé que mon nom pouvait lui faire plus de bien que de mal » (Huston, 2001 : III).

Contrairement à l'affirmation de Parker, il nous semble que les auteures de ce chapitre n'ont pas nécessairement recours à l'ironie, et encore moins à l'humour. Dans la citation d'Eliette Abécassis placée en ouverture de chapitre, il y a une ironie terriblement violente, mais pas d'humour. Pourtant, elles réussissent à exprimer l'ambivalence dans leur œuvre. Comment procèdent-elles alors pour la rendre acceptable? Le fait d'avoir lu des préceuses qui ont raconté combien la maternité différait de leurs attentes favorise une meilleure acceptation de l'ambivalence.

Comme Eliette Abécassis, Nancy Huston et Marie Darrieussecq ont commencé à publier avant de devenir mères. Huston écrivait des romans et des essais depuis dix ans au moment de la parution de *Journal de la création*, et Darrieussecq comptait cinq romans à sa bibliographie lors de la publication de son premier et seul récit autobiographique, *Le bébé*. En ce sens, elles se distinguent des écrivaines étudiées jusqu'à présent. Rappelons que Camille Laurens et Christine Angot se sont tournées vers les récits de soi à partir de *Philippe* et de *Léonore, toujours*, mettant ainsi de côté le roman plus classique, et que Laure Adler ainsi que Karine Reyssset ont fait leur entrée dans l'univers fictionnel avec la publication des textes *À ce soir* et *L'inattendue*. Au même titre qu'Eliette Abécassis (et que son personnage Barbara), la maternité a transformé Huston et Darrieussecq, de même que leur rapport à l'écriture. C'est d'ailleurs cette transformation qui fait l'objet du livre. Dans ce chapitre, nous nous attarderons sur ces deux auteures, qui considèrent que la création et la procréation ne sont pas des sphères séparées, mais plutôt des univers qui peuvent se

nourrir l'un l'autre. Nous essaierons de voir comment cette conception de la maternité s'inscrit dans leur œuvre et la transforme. Les auteures accordent de l'importance aux instants de bonheur comme aux moments difficiles; elles laissent la place à l'ambivalence maternelle, mais aussi à l'érotisme maternel. Les deux racontent le bonheur d'être avec le bébé et le bonheur de la création en allant à l'encontre des idées reçues et des images toutes faites. Ce faisant, elles autorisent l'expression de l'ambivalence et permettent l'émergence de nouveaux discours sur la maternité.

5.1 *Journal de la création (1990) de Nancy Huston*

Nancy Huston publie des romans, des essais et autres (livres jeunesse, pièces de théâtre et ouvrages en collaboration avec des artistes) depuis plus de trente-cinq ans. Son premier roman, *Les variations Goldberg*, est paru en 1981. Elle est une auteure hybride : à la fois canadienne et française, anglophone et francophone, romancière et essayiste, écrivaine et musicienne; elle se réclame d'ailleurs de cette hybridité, qui constitue une des forces de son œuvre abondante. En effet, elle est née et a grandi à Calgary, en Alberta, avant de déménager dans le nord-est des États-Unis et de finalement s'installer à Paris, autour de l'âge de vingt ans. Elle a commencé à écrire en français et n'est revenue à l'anglais, sa langue maternelle, que plusieurs années plus tard⁴. Depuis, son écriture alterne entre les deux langues.

Avant de se tourner vers la fiction, elle a étudié à l'École des hautes études en sciences sociales et a rédigé un mémoire sur les jurons sous la direction de Roland Barthes⁵. Elle affirme que ce n'est qu'après la mort du maître qu'elle a pu écrire son premier roman, « [c]omme si mon surmoi théorique avait disparu avec lui », dit-elle

⁴ C'est au moment d'écrire *Cantique des plaines* (1993), qui se déroule dans sa province natale, l'Alberta, qu'elle a eu envie de réappivoiser l'anglais (voir Klein-Lataud, 1996 : 217).

⁵ Son mémoire a ensuite été publié sous le titre *Dire et interdire : éléments de jurologie* (1980).

(Argand, 2001 : 33). Dans les années 1970, tandis qu'elle poursuivait des études universitaires, elle a écrit dans les journaux féministes *Sorcières*, *Histoires d'elles* et *Les Cahiers du GRIF*⁶. Si elle s'est depuis éloignée des milieux féministes, elle y a tout de même tissé des liens durables et trouvé un terrain fertile pour exercer sa pensée.

Un grand pan de son œuvre romanesque est consacré à la question de la maternité et de ses liens avec l'art⁷. Comme essayiste, elle s'inscrit dans une lignée de féministes françaises (qui comprend également Annie Leclerc, Luce Irigaray, Julia Kristeva, Hélène Cixous, Chantal Chawaf, etc.) qui s'est intéressée à la fonction et au corps maternels. Bien que Huston reconnaisse que ses écrits abordent souvent ces thèmes, elle refuse d'être reconnue comme une auteure de la maternité : « Je ne veux pas, à aucun prix, avoir l'étiquette de la mère Huston, celle qui parle toujours de la maternité, celle qui n'a qu'une corde à son arc⁸ ». Pourtant, ce thème parcourt toute son œuvre.

Notons qu'en 2010, lors d'un entretien consacré à la publication du roman *Infrarouge*, elle affirmait ne pas faire l'éloge de l'expérience maternelle. Elle

⁶ Huston parle d'ailleurs de son expérience au sein de ces revues dans un court article intitulé « Mouvements et journaux de femmes », paru dans *Le Magazine littéraire* (voir Huston, 1982).

⁷ Il suffit de penser à *La virevolte* (1994), qui met en scène une danseuse professionnelle et mère qui choisit de quitter sa famille pour diriger une compagnie de danse en Amérique du Sud; *Instruments des ténèbres* (1996), qui raconte l'histoire croisée de Nadia, romancière quinquagénaire qui n'est jamais devenue mère en raison d'un avortement qu'elle regrette, et des jumeaux Barbe (qui a commis l'infanticide) et Barnabé, protagonistes du roman qu'elle écrit; *L'empreinte de l'ange* (1998), qui met en scène Saffie, jeune mère d'un fils, Emil, qu'elle a eu avec Raphaël, grand flutiste, avec qui elle n'est pas heureuse; et *Prodige* (1999) qui présente un rapport fusionnel et conflictuel entre Lara, pianiste devenue professeure, et sa fille Maya, prodige du piano née prématurément. Lara s'investit entièrement dans la survie de sa fille et ensuite dans sa réussite musicale, si bien qu'elle devient jalouse de son succès et finit par sombrer dans un état catatonique. Chacun de ces romans aborde la maternité sous un angle différent, mais tous se questionnent dans une certaine mesure sur les liens entre création et procréation.

⁸ Propos de Nancy Huston dans un entretien avec Lorraine Pintal dans le cadre de l'émission radiophonique *Vous m'en lirez tant*, diffusée à Radio-Canada le 1^{er} novembre 2009.

constatait simplement qu'« on a mal écrit sur la maternité⁹ ». Conséquemment, il semblerait qu'elle se soit donné comme projet d'écrire différemment sur le sujet. Une telle initiative peut paraître surprenante pour ceux qui savent que Huston a voulu, à une certaine époque, émuler Simone de Beauvoir, c'est-à-dire choisir de ne pas avoir d'enfants. Dans un court essai intitulé « Les enfants de Simone de Beauvoir », elle écrit : « Si, pour ma part, j'ai été frappée par les thèmes du temps et de l'anti-maternel chez Beauvoir, c'est que j'ai longtemps eu des obsessions identiques. Moi non plus, je ne voulais pas d'enfants; c'est un choix qui fut mien et que j'ai défendu avec tant de fougue que je le respecterai toujours. » (Huston, 1995 : 93) Mais avec le temps et les événements de la vie, elle a changé d'avis puisque plus tard, elle ajoute : « Et puis j'ai découvert que l'enfantement et l'écriture, loin d'être contradictoires, nous conduisent vers l'essentiel, au cœur du beau, nous font toucher à la vie dans ce qu'elle a de plus tendre et de plus violent. Avoir un enfant vous ouvre les yeux sur le monde. » (Cuypers, 1999 : 26) Les passages qui font l'éloge de la maternité ne manquent donc pas dans l'œuvre de Huston.

L'identité, l'exil, le corps, le désir et la création sont autant de thèmes au cœur des questionnements de la prolifique écrivaine. À ceux-ci s'ajoutent une fascination pour l'art (que ce soit la musique, la danse ou l'écriture), qui occupe une place de choix dans le travail de l'auteure, et une prépondérance de la vie quotidienne. En effet, comme l'affirme Geneviève Denis, Huston « cherche à faire voir la vie sous toutes ses formes et ses nuances, comme à en faire surgir les nombreux miracles et mystères » (Denis, 2000 : 29). Par ailleurs, l'auteure a une affection particulière pour la forme polyphonique¹⁰, qui « confère, il va sans dire, une ampleur et une ouverture

⁹ Ce sont les mots de Nancy Huston, recueillis lors d'un entretien animé par Marie-Andrée Lamontagne à la librairie Olivieri de Montréal (Québec, Canada) le 2 juin 2010.

¹⁰ Cette technique narrative est employée sous différentes formes dans cinq de ses romans jusqu'à présent : *Les variations Goldberg* (1981), *Prodige* (1999), *Dolce Agonia* (2001), *Une adoration* (2003) et *Lignes de faille* (2006).

remarquables au récit » (Denis, 2000 : 29). Son écriture romanesque est parfois douce et mélodieuse, parfois lascive ou dure; elle n'hésite pas à utiliser « des mots âcres, violents, métalliques pour raconter » (Delorme, 1996 : 73) l'histoire qui l'habite.

Journal de la création, paru en 1990, est le texte le plus ancien de notre corpus. Bien qu'il contienne l'essentiel de la réflexion de Huston sur les liens entre corps et esprit, création et procréation, et qu'il occupe une place prépondérante dans son œuvre, l'essai hybride n'a pas obtenu beaucoup d'attention critique¹¹. Nous avons identifié quatre recensions du livre. Lori Saint-Martin commente conjointement le *Journal* et l'essai *Les mères en deuil* de Nicole Loraux. Elle soutient que « Nicole Loraux et Nancy Huston révèlent, chacune à leur façon, à quel point la parole des femmes, à plus forte raison celle des mères, excède, dérange, trouble l'ordre de la cité. » (Saint-Martin, 1991 : 17) Si Huston se concentre sur les XIX^e et XX^e siècles, Loraux traite quant à elle de l'époque des Grecs anciens. Malgré cette disparité temporelle, les deux femmes présentent une « réflexion sur la place du féminin dans la culture, réflexion centrée sur les rapports entre la cité, la création et la maternité » (1991 : 17). Saint-Martin ajoute que

[l]e grand intérêt du travail de Nancy Huston est d'affirmer que maternité et création artistique peuvent se compléter et s'enrichir mutuellement. Et que des écrivaines doivent parler de la matérialité et de la maternité, sans quoi le vieux dualisme se perpétuera (1991 :17).

Ringuet s'est penchée sur la subjectivité « multiple et divisé[e] » (2000 : v) de l'auteure et sur la manière dont celle-ci se reconstruit dans le journal. L'hybridation textuelle (que ce soit par les intertextes de diverses sources ou par les extraits de son propre journal intime) permet à l'auteure à la fois de confronter sa perspective à celle

¹¹ Dans son mémoire de maîtrise (2000), Chantal Ringuet souligne qu'à sa connaissance « il n'existe aucun texte critique sur le *Journal de la création*, si l'on écarte le bref compte-rendu de Marion Van Renterghem, "Créer en procréant" », paru dans *Le Monde* le 25 mai 1990 (Ringuet, 2000 : 4). Ce constat n'est pas tout à fait juste, comme en témoignent la recension de Lori Saint-Martin et l'article de Théry, Morin, Massé et Turcotte ici mentionnés. Cela dit, l'essence du propos de l'étudiante reste vrai, c'est-à-dire que l'essai a en effet été très peu commenté.

de l'altérité et de mieux comprendre les multiples facettes de son identité. Selon Ringuet, *Journal de la création* « éclair[e] l'ensemble de l'œuvre de Nancy Huston » (Ringuet, 2000 :98) puisqu'il approfondit certaines des problématiques récurrentes, c'est-à-dire « le conflit entre le corps et l'esprit, la déconstruction des oppositions binaires et le reversement des discours patriarcaux » (Ringuet, 2000 : 98).

Dans un article moins convaincant, Marylea MacDonald glose autour du concept d'écriture interstitielle, qu'elle emploie dans son sens anatomique. Elle montre que, tel le fœtus qui s'installe et se développe dans l'utérus — d'abord très petit, « Huston inscrit le récit de sa vie [...] dans les interstices des récits de vie des couples d'artistes connus » (MacDonald, 2003 : 7). Ainsi, les différents passages autobiographiques viennent appuyer les histoires des différents artistes convoqués, et, inversement, ces histoires servent de modèle et de contre-modèle à l'auteure qui bâtit son récit.

Enfin, Sylvie Massé et Hélène Turcotte traitent rapidement de l'essai dans un long article¹² (écrit conjointement avec Chantal Théry et Steven Morin) sur les « autobiographies fœtales masculines¹³ » dans la littérature québécoise. Elles se servent du *Journal* comme apport théorique dans le cadre d'une « réflexion sur le rapport des femmes à la création et subsidiairement (ou parallèlement) sur leur rapport à la vie, et ceci à travers leurs représentations du monde » (Théry, Morin, Massé et Turcotte, 1994 : 513). Si elles n'offrent pas d'analyse de l'ouvrage à proprement parler, elles s'appuient toutefois sur son hypothèse maîtresse¹⁴ pour

¹² Les remarques sur l'essai sont regroupées dans une section qui s'intitule « Réflexion sur le rapport des femmes à la création. Voies/voix exploratoires ».

¹³ Chantal Théry définit l'autobiographie fœtale comme « le récit de la vie intra-utérine par un narrateur omniscient » (Théry, 1990 : 61; cité dans Théry, Morin, Massé et Turcotte, 1994 : 514). Elle ajoute que ce genre littéraire est surtout pratiqué par les hommes.

¹⁴ « Dans son *Journal de la création*, Nancy Huston émet l'hypothèse que la transgression des valeurs maternelles et la révocation de la notion de normalité homme/esprit, femme/corps, permettra aux femmes de sortir des stéréotypes et du complexe d'Électre qui les poussent à valoriser l'esprit du père et à dénigrer le matériel/maternel. » (Théry, Morin, Massé et Turcotte, 1994 : 520)

montrer combien les écrivaines québécoises des années 1980 « semblent en quête d'un nouveau rapport à la vie, conciliant l'activité de l'esprit et la matérialité de l'être » (Théry, Morin, Massé et Turcotte, 1994 : 521). Cet emploi du *Journal* en tant que texte théorique montre à quel point sa structure hybride permet un usage varié.

Le *Journal de la création* mêle anecdotes personnelles, passages théoriques et récits de couples d'écrivains célèbres tels Zelda et Scott Fitzgerald, George Sand et Alfred de Musset, Elizabeth Barrett et Robert Browning, Virginia et Leonard Woolf, Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre, Unica Zürn et Hans Bellmer ainsi que Sylvia Plath et Ted Hughes. Bien que la forme du *Journal* soit unique, Huston choisit toujours d'insérer des anecdotes personnelles dans ses essais, ce qui fait dire à Mona Chollet que « c'est sa capacité à réfléchir autant à partir de ses sensations physiques ou des tâches de la vie quotidienne que des références littéraires, et à créer une tension entre elles, qui fait la densité fructueuse de ses essais » (Chollet, 2003 : 12). Le texte traite de la deuxième grossesse de l'auteure et des liens entre création et procréation. Il débute à la fin du premier trimestre et se termine juste avant l'accouchement (février-juillet 1988). Il offre aussi des passages inspirés et très personnels sur la grossesse, la maternité, l'écriture, les changements liés à l'identité, le rapport à l'autre et la vie avec le conjoint. Voici d'ailleurs comment l'auteure décrit son livre : « [j]ournal de bord de ma grossesse, mais réflexion aussi sur l'autre type de création — à savoir l'art — et sur les liens possibles et impossibles entre les deux » (JC, 12). Le conflit entre corps et esprit est au cœur même du *Journal* : « J'ai envie de réfléchir ici sur le *mind-body problem*¹⁵ [...]. Le moment est tout indiqué pour le faire; il me semble que si j'espère y voir clair enfin, c'est pendant ma grossesse que j'y arriverai. » (JC, 12) En effet, la période de la gestation est un moment opportun pour réfléchir aux liens entre le corps et l'esprit, la maternité et la créativité, puisque le fait d'écrire sur ces

¹⁵ L'expression anglaise « *mind-body problem* » fait référence au titre d'un roman de Rebecca Goldstein publié en 1983.

oppositions tandis qu'un être se développe à l'intérieur de soi, en plus de créer une féconde mise en abîme, met ces questionnements en œuvre.

5.1.1 Interconnexion entre la maternité et la créativité

Au fil de ses textes, Huston reconnaît qu'elle « n'a jamais parlé que d'une seule chose : la relation entre le corps et l'esprit » (Huston, 1995 : 12). Selon les dichotomies traditionnelles, le corps est lié à la procréation, à la nature, à la vie, tandis que l'esprit est associé à la création, à la culture, à l'art. Elle se demande comment arriver « à reconnaître et à valoriser [le] corps et [l']esprit » (*JC*, p. 297; l'auteure souligne) parce que son expérience et ses recherches lui ont montré que « si on les coupe radicalement [l'un] de l'autre, ou si [l'un] domine aux dépens de l'autre, les effets sont néfastes, voire désastreux » (Huston, 1995 : p. 13). C'est d'ailleurs ce que nous verrons plus loin dans la section consacrée aux couples d'écrivains.

L'essayiste constate qu'il est primordial d'invalider la dichotomie homme-esprit/femme-corps, action qui passe entre autres par la remise en cause de la valeur de l'art :

Les femmes, même lorsqu'elles désirent ardemment devenir des auteurs, sont moins convaincues de leur droit et de leur capacité à le faire. Pour la bonne raison que, dans toutes les histoires qui racontent la création, elles se trouvent non pas du côté de l'*auctor* (auteur, autorité), mais du côté de la *mater* (mère/matière). (*JC*, 29; l'auteure souligne)

En raison de leur capacité à donner la vie, les femmes ont été cantonnées dans le rôle de créatrices de vivant, et on a tenté de les convaincre qu'elles étaient inaptes à créer des personnages et à accoucher d'idées. Comme nous l'avons indiqué dans le chapitre I, c'est « [à] partir du moment où Dieu a remplacé les déesses-mères [dans l'iconographie religieuse que] l'esprit a été élevé comme valeur suprême au détriment de la valeur de création de la vie » (51). Dans un désir de remettre les choses en

perspective, Huston schématise trois manières de voir l'origine de la vie humaine : la Création divine¹⁶ (« AINSI FUT CRÉÉ L'HOMME en sept jours » [JC, 13]), la Création biologique (« AINSI FUT CRÉÉ L'HOMME en neuf mois » [JC, 14]) et la Création scientifique (« AINSI FUT CRÉÉ L'HOMME en quinze milliards d'années » après le Big Bang [JC, 15]). C'est dans cet ordre que la tradition catholique présente la naissance de l'Homme. Dieu créa Adam et ensuite Ève, à partir de la côte de ce dernier. Dans cette version de la Création, la naissance de la femme n'aurait pas été possible sans la préexistence de l'homme. Huston, elle, affirme que les « trois créations » se déroulent pourtant dans le sens inverse. Le Big Bang a engendré la vie sur terre et a permis aux humains de prospérer (CRÉATION III). Ce sont les femmes qui donnent la vie aux hommes (et aux femmes) (CRÉATION II), et non l'inverse, comme le suggère la Genèse. CRÉATION I serait une invention des hommes¹⁷ et, donc, ne serait pas envisageable sans l'incidence préalable de CRÉATION II.

Comme ils ne peuvent se charger de la procréation, les hommes se sont arrogé la création¹⁸ : « À travers l'art, l'homme s'affirme non pas créature mais créateur » (JC, 29), affirme Huston. C'est ainsi que mythes, contes et romans racontant les fantasmes d'engendrement de figures masculines ont pu voir le jour : Pygmalion qui donne vie à Galatée, Héphaïstos qui fabrique Pandore avec de l'argile et de l'eau, Edison qui conçoit Hadaly, l'Ève future, etc. Dans toutes ces histoires, c'est l'homme qui, grâce

¹⁶ Dans cette version de la Création, Huston inclut l'établissement du patriarcat : « noms pères ancêtres filiation savoir écrit transmis d'homme en homme » (JC, 13); et l'élévation de l'art au rang divin : « doigt de Dieu doigt d'Adam Michel-Ange [...] Rilke-ange [...] génie poésie perfection absolue William Shakespeare [...] » (JC, 13).

¹⁷ « C'est ainsi que naît "CRÉATION I" : de son propre mensonge, qui consiste à intervertir l'ordre des trois créations, pour se déclarer première, originelle. » (JC, 26)

¹⁸ Nous avons traité rapidement au chapitre I de ce regret des hommes de ne pas pouvoir enfanter et des conséquences que cette frustration a eues sur la puissance créatrice des femmes (voir p. 51-52).

à son génie, arrive à engendrer une créature de sexe féminin. Il cherche à maîtriser l'œuvre d'art tandis que le vivant lui échappe.

Constatant combien l'homme « (se) raconte des histoires » (JC, 25), l'écrivaine se donne l'objectif dans son essai « de mettre en doute l'innocence — non pas de tel ou tel artiste, mais des *métaphores* dont se pare la création artistique, afin de continuer à paraître aussi asexuée et inattaquable qu'un ange... exterminateur. » (JC, 75; l'auteure souligne) En somme, Huston s'oppose à la sacralisation de la littérature.

Elle soutient que les femmes, en raison de leur capacité à donner la vie, savent plus facilement que les hommes que l'art est un artifice : « [La femme artiste] connaît la lourde et plate, la banale et sanglante vérité de la création : elle accouche¹⁹. Elle fait du vrai vivant. Comment parvenir dès lors à se leurrer, au point de croire que le faux est vrai, que l'inanimé est animé, que l'esprit produit le corps? » (JC, 33) Les femmes, parce qu'elles détiennent la puissance d'engendrer des enfants, ne peuvent pas considérer l'art comme éternel et supérieur au vivant²⁰. Ainsi, plutôt que de se sentir empêchées par cette contingence, des créatrices s'inspirent de la maternité pour créer des œuvres novatrices.

Par ailleurs, si beaucoup de « grands » artistes ont considéré l'œuvre d'art comme la femme de l'homme, l'inverse n'est pas du tout envisageable. En effet, à la question : « Pourquoi n'entend-on pas parler de l'art comme Époux de la femme artiste? » (JC,

¹⁹ L'emploi des adjectifs « lourd », « plate », « banal » et « sanglant » pour qualifier la capacité d'engendrer le vivant est en partie ironique. Huston suggère que la conscience de la faculté des femmes de donner la vie est ce qui empêche le personnage éponyme du roman Aurora Leigh d'Elizabeth Barrett Browning de se leurrer sur la possibilité de produire un être vivant à partir de son œuvre. La capacité de donner la vie n'est lourde, plate et banale que si on accorde une supériorité (factice) à l'art.

²⁰ L'auteure se demande comment une mère pourrait « sacrifier la chair au Livre » : « Ayant participé à la création charnelle, comment ferait-elle pour oublier à quel point celle-ci est précieuse et fragile? Constamment, entre elle et la page blanche destinée à devenir immortelle, se dresse le spectre de la mortalité. » (JC, 103)

33), les étudiants de l'essayiste²¹ ont offert trois réponses intéressantes, résumées dans le *Journal* : d'abord, les femmes seraient « incapables de faire suffisamment abstraction de leur corps » quand elles créent; ensuite, parce qu'on enseigne aux femmes à se soucier et à prendre soin des autres, celles-ci seraient incapables de « revendiquer un talent qui les requiert tout entières » (*JC*, 34), c'est-à-dire de se consacrer jour et nuit à leur art; enfin, les femmes ne ressentent pas le besoin de maîtriser, ou encore de posséder, « ni le corps aimé, ni l'espace, ni la matière comme les hommes le font » (*JC*, 34).

Les femmes artistes, parce qu'elles n'avaient pas de Muse sur qui se reposer quand l'inspiration ne venait pas, n'avaient pas la même « foi inébranlable » en leurs capacités artistiques que les hommes. C'est pourquoi, affirme Huston, « elles tremblent » (*JC*, 37). Pour illustrer combien la tendance à douter de son travail est généralisée chez les écrivaines, Huston juxtapose des citations de Virginia Woolf, d'Elizabeth Barrett et de Zelda Fitzgerald qui les montrent vulnérables, éprouvant de l'ambivalence envers leurs écrits²². Elle se joint ensuite à la parade en commençant ainsi l'entrée suivante de son journal :

Rouvert le manuscrit de mon roman, hier après-midi, enhardie par les pages que j'avais écrites ici le matin. Sa lecture (j'en suis maintenant au troisième jet) m'est presque insoutenable, et la déception d'autant plus cuisante que, toute l'année dernière, j'avais été littéralement amoureuse de cette pile croissante de pages rouges et des personnages qui y étaient apparus, s'y étaient étreints et s'y étaient quittés. (*JC*, 36)

²¹ Huston a donné pendant plusieurs années un cours intitulé *Le corps écrit* à l'Université américaine à Paris. Elle s'est ici inspirée des discussions qu'elle a eues en classe avec ses différentes cohortes d'étudiants.

²² Comme par exemple ce passage de Virginia Woolf : « Le jour viendra-t-il où je supporterai de lire mes propres écrits imprimés sans rougir — trembler et avoir envie de disparaître? » (*JC*, 35); ou celui-là d'Elizabeth Barrett : « Chaque fois que je vois un de mes poèmes imprimé, ou même retranscrit au propre, l'effet est des plus pénibles [...]. Rien ne demeure que déception, qu'humiliation. » (*JC*, 36)

Si elle reconnaît que « [t]out écrivain est habitué à ces variations de jugement » (*JC*, 36), elle ajoute pourtant que chez elle (et sans doute chez ses grandes sœurs littéraires), les oscillations entre euphorie et découragement s'apparentent à des montagnes russes. Elle se demande alors : « Pourquoi est-ce que les femmes *s'identifient* — au sens propre, y compris physiquement — à ce qu'elles créent? [...] Pourquoi ont-elles plus de mal que les hommes à maintenir leur travail artistique à l'extérieur d'elles, à la bonne distance? » (*JC*, 37) Pour répondre à de telles questions, elle plonge dans la vie des couples d'écrivains afin de voir comment les femmes ont composé avec les difficultés inhérentes à l'opposition corps-esprit.

Un tel intérêt pour la biographie a d'ailleurs valu à Huston des critiques. Dans le *Journal*, elle rapporte que, lors d'une table ronde sur Djuna Barnes, une autre écrivaine a souligné la nature personnelle de ses remarques et lui a dit que « la biographie n'est que le résidu de l'œuvre » (*JC*, 75). Ainsi, selon cette femme qu'elle ne nomme pas, la vie personnelle des artistes n'a aucune incidence sur leur œuvre. Cette opinion rappelle la prise de position de Marcel Proust dans la controverse qui l'opposait au critique littéraire Charles-Augustin Sainte-Beuve à la toute fin du XIX^e siècle²³. Tandis que Sainte-Beuve croyait que l'œuvre était d'abord le reflet de la vie de son auteur, Proust soutenait plutôt que l'expérience du monde est personnelle et subjective. Ainsi, puisqu'il croyait que la perception peut changer, il prônait une critique stylistique qui faisait fi des éléments extérieurs à l'œuvre. Bien que ce conflit remonte à plus d'un siècle, la division qu'il suscite est encore bien actuelle. Huston montre de façon magistrale dans son texte combien l'enfance de chaque auteure façonne sa vision de l'art ainsi que sa perception d'elle-même et des autres. Il n'y a donc qu'un pas à faire pour montrer que la maternité agit de la même façon sur la manière de concevoir et de pratiquer l'écriture. Se rangeant plutôt du côté de Sainte-Beuve, quoique de manière très distincte parce qu'elle ne plaque pas sur le

²³ Marcel Proust signe un texte dans une œuvre posthume intitulée *Contre Sainte-Beuve* (1954).

livre une grille d'interprétation, mais s'intéresse à la genèse même de l'œuvre à travers la biographie, Huston croit que la biographie est la nourriture de l'œuvre.

5.1.2 Les couples créateurs : modèles et anti-modèles

« Deux êtres qui s'aiment ne font qu'un : lequel²⁴? » (*JC*, 166) Cette formule accrocheuse suggère que, dans un couple, tout idéal de complémentarité ferait plutôt place à la fusion, au détriment d'un des deux partenaires. Tandis que la première partie de la phrase laisse espérer que l'amour entre deux êtres puisse leur permettre de former une nouvelle entité composée du meilleur de chacun, la chute interrogative vient briser cet espoir et laisse planer l'idée selon laquelle une union serait non seulement inégalitaire, mais destructrice. Cette perception s'avère dans plusieurs des histoires de couples qu'étudie l'auteure au fil du texte. À l'aide d'extraits choisis de correspondances et de journaux intimes de couples célèbres, Huston montre combien « le problème des femmes écrivains a été moins d'apprendre à "écrire avec leur corps" que d'aimer, de valoriser et de respecter l'intégrité de leur corps écrivain » (*JC*, 299). Chaque histoire, bien qu'elle soit belle et souvent touchante, comporte sa part de noirceur et de tristesse. En se plongeant dans les archives de ces créateurs, la diariste cherche à comprendre comment chacune (surtout) a tenté de réconcilier l'esprit et le corps.

Les couples analysés servent de modèles et de contre-modèles à l'écrivaine, d'autant plus que Huston formait elle aussi un couple célèbre avec le sémiologue, linguiste, historien et philosophe Tzvetan Todorov²⁵, qu'elle désigne par la lettre M. dans le

²⁴ Cette phrase est dérivée d'une boutade rapportée par l'auteure quelques pages plus tôt : « (Selon la formule d'un ami québécois, quand deux êtres s'aiment, ils ne font bientôt qu'un; le tout est de savoir lequel des deux.) » (*JC*, 151)

²⁵ Ils ont divorcé en 2014.

texte. Elle ne parle pas beaucoup de son ex-conjoint et père de ses enfants dans le livre; elle a choisi de ne « pas trop le transformer en personnage de ce livre-ci » (*JC*, 52) : « Je ne dirai pas, dans ce journal, à quoi ressemble ma vie avec M. Par respect pour lui, et parce que nous ne sommes pas, comme Beauvoir et Sartre, dans le mythe de la transparence : ni l'un vis-à-vis de l'autre, ni de notre couple vis-à-vis du public. » (*JC*, 206)

Dans le ménage que formaient Zelda et Scott Fitzgerald, le pacte de départ était clair : « Scott sera génial, elle sera sa muse, son modèle et son miroir, ensemble ils deviendront riches et célèbres » (*JC*, 48). Dès leur rencontre, Zelda « comprend que lui sera quelqu'un, à condition qu'elle ne soit personne » (*JC*, 47; l'auteure souligne). Ils forment une équipe, bien que ce soit lui qui signe les textes. Si elle n'avait pas d'intentions littéraires au départ, celle qui « est extrêmement drôle, et douée pour les mots » (*JC*, 50) se met à écrire pour combattre la solitude et meubler son temps quand Scott s'isole pour travailler. Tout en ressentant un fort sentiment d'infériorité, elle se découvre du talent. Bientôt, « Zelda éprouve le besoin d'avoir son terrain à elle » (*JC*, 54). Cela dit, puisque l'écrivain pille la vie de sa femme et s'approprie son vécu pour écrire²⁶, il n'est pas très emballé à l'idée qu'elle publie elle aussi. Sa crainte a l'effet de déposséder sa femme de sa propre histoire. Comme il la décourage d'écrire (esprit), elle choisit de se consacrer au ballet (corps) : « [e]lle s'entraîne à la barre des heures d'affilée, maigrit, s'occupe de la maison encore moins qu'auparavant... » (*JC*, 54) Sa nouvelle passion sera cependant interrompue par des séjours en hôpitaux psychiatriques desquels elle et Scott, chacun de son côté, tirera des idées pour son roman. Scott s'arroge le droit d'utiliser le matériel en se justifiant du fait qu'il est, des deux, l'écrivain professionnel. Zelda finira tout de même par publier un roman,

²⁶ Au directeur de la revue *Esquire*, qui propose à Zelda de publier ses journaux intimes, Francis Scott Fitzgerald écrit qu'« il ne pouvait pas se permettre de les publier étant donné qu'il y avait puisé une grande partie de son inspiration et qu'il désirait en utiliser des passages dans ses propres romans et nouvelles » (*JC*, 53; Huston cite Nathan, 1958 : 148-149).

Accordez-moi cette valse, mais seulement après que son mari en ait modifié des passages entiers et qu'il ait détruit la version initiale. Ainsi, il sera impossible d'entendre la véritable voix de l'écrivaine. Les Fitzgerald ont eu une fille, Frances Scott Fitzgerald, surnommée Scottie. Comme très peu de passages font mention de l'existence de la fillette, il est difficile de savoir si l'expérience de la maternité a transformé le rapport de Zelda à la création.

Le cas d'Elizabeth Barrett et de Robert Browning est différent puisque « chacun pense sincèrement que l'autre lui est supérieur et veut tout faire pour favoriser l'éclosion de son talent » (JC, 95). Malgré une égalité dans le couple, la femme doute de ses capacités poétiques. Fait saisissant, la maternité est venue renforcer son sentiment d'insuffisance : « Ni l'encouragement de Robert ni l'enthousiasme du public n'y changent rien : une fois qu'elle est mère, Elizabeth est même plus convaincue qu'auparavant de l'incompatibilité entre ses aspirations de poète et son corps de femme. » (JC, 99) À son tour, elle vit une scission entre le corps et l'esprit. Selon Barrett Browning, la création poétique serait « le propre des anges » (JC, 101). Simple mortelle rattachée au corps par sa capacité à donner la vie, elle n'en serait donc pas digne. Le point de vue de la poétesse amène Huston à se questionner :

Mais mon bébé, dis-moi : l'art peut très bien s'élaborer ailleurs que dans les temples célestes ou sur des cimes inhumaines, n'est-ce pas? Pourquoi ne tirerais-je pas des idées, des phrases, des images et des rêves de cette source vive qui est toi? Je le fais tous les jours... (JC, 101-102)

La forme interrogative privilégiée pour s'adresser au bébé à naître (et, donc, qui n'a pas la faculté de parler) fait penser à un questionnement métaphysique, comme si la femme s'adressait non pas à son fœtus, mais à un être supérieur qui détiendrait les réponses. Les expressions « temples célestes » et « cimes inhumaines » font référence aux images de sacralisation de l'Art employées par les créateurs masculins ainsi qu'au royaume des anges évoqué par Barrett Browning. Cette question suggère que l'art ne serait pas nécessairement sacré, comme l'ont longtemps considéré beaucoup

de créateurs. La phrase « je le fais tous les jours » met quant à elle l'accent sur la possibilité, voire même la banalité, de créer à partir de l'expérience maternelle. L'enfant, plutôt que d'être un frein à la création, devient un interlocuteur, une source d'inspiration, de la matière créative. Par cette citation, la diariste montre justement que l'art peut très bien être inspiré par la maternité. Il est alors possible de donner la vie et de « puiser dans cette joie des formes nouvelles » (*JC*, 102).

Mais il faudra attendre encore près d'un siècle pour que cette réconciliation entre forces créatrice et procréatrice ait lieu. Le « siège d'une lutte sans merci entre [le] corps et [l']esprit » (voir *JC*, 17), c'est ce qu'incarnent la plupart de ces créatrices féminines, si on considère que très peu d'entre elles ont réussi à allier maternité et création de façon « saine », c'est-à-dire sans y laisser leur santé mentale, voire leur vie. Rappelons effectivement que, outre Zelda Fitzgerald qui a sombré dans la folie, Virginia Woolf, Unica Zürn et Sylvia Plath se sont suicidées, la première sans avoir eu d'enfants et la dernière, en dépit du bonheur et de l'épanouissement artistique que lui procurait la maternité. Simone de Beauvoir, sans avoir ouvertement souffert du conflit entre le corps et l'esprit, a toutefois renoncé à la maternité, qu'elle considérait comme aliénante²⁷. George Sand, pour sa part, est l'une des rares écrivaines ayant réussi, avant l'époque contemporaine, à écrire une œuvre devenue canonique, à mettre en scène ses désirs et ses fantasmes et à avoir des enfants²⁸. Ainsi que le montre Huston, il est dévastateur de renoncer soit au corps, soit à l'esprit : « Anorexie, insomnie, aménorrhée, frigidity, hystérie : symptômes typiques de la scission corps/esprit chez les jeunes-femmes-intelligentes-et-de-bonne-famille.

²⁷ Huston affirme à juste titre que « [c]e que ne pouvait pas savoir Simone de Beauvoir, c'est que la maternité ne draine pas, toujours et seulement, les forces artistiques; elle les confère aussi » (*JC*, 179).

²⁸ Huston souligne d'ailleurs que « Sand [...] n'en demeure pas moins la preuve vivante, éclatante et rarement égalée de nos jours, qu'il n'y a pas d'incompatibilité intrinsèque entre écriture, érotisme et maternité » (*JC*, 93).

Autant de façons, pour une femme, de remporter une victoire de l'esprit sur la matière » (*JC*, 119).

Souvent, comme ces créatrices ont sacrifié leur temps et leur talent au nom de leur couple, elles sont considérées comme « femme de... » plutôt que comme écrivaines à part entière, ce qui fait que nous avons peu entendu parler d'elles, encore moins lu leurs écrits ou admiré leur art. Le couple de Virginia et Leonard Woolf est sans doute le seul dans lequel la femme est plus connue que son mari. En effet, « [o]n ne lit plus guère les livres de Leonard Woolf », mais, comme le souligne Huston, « il est à peu près certain que, sans lui, il n'y aurait pas eu de "Virginia Woolf", au sens où ce nom propre renvoie à une grande œuvre littéraire » (*JC*, 108-109). La même chose pourrait se dire de tous les couples dans lesquels l'homme est plus connu que la femme. Effectivement, c'est parce que les femmes se sont occupées de faire les repas, la lessive, de « nettoyer la glacière²⁹ », de corriger les manuscrits, d'élever les enfants, etc. que les hommes ont pu écrire et faire de l'art en toute quiétude.

Même quand les deux partenaires travaillent/créent, c'est plus souvent la femme qui s'interrompt pour s'occuper de l'entretien des corps. Rappelons-nous le passage de *La femme gelée* cité au chapitre II, dans lequel la protagoniste raconte qu'un des deux conjoints, toujours le même, se lève pour arrêter la flamme sous la cocotte avant de retourner à ses livres : elle. Bien que le passage de l'égalité à la différence des sexes dans leur couple se soit opéré de manière subtile, elle ne vit pas bien avec sa situation. Sylvia Plath, quant à elle, « trouve cet état de choses tout naturel » (*JC*, 190). Dans son union avec Ted Hughes, c'est surtout elle qui fait la cuisine : « [...] je fais griller des steaks et des truites sur mon réchaud à gaz et nous mangeons bien.

²⁹ Cette expression est tirée d'un entretien de Scott F. Fitzgerald avec un reporter new-yorkais : « “[...] Je vous trouve parfaite. Vous êtes toujours prête à m'écouter lire mes manuscrits à toute heure du jour et de la nuit. Vous êtes charmante — belle. Vous nettoyez, je crois, la glacière une fois par semaine.” » (*JC*, 52) Comme le souligne l'auteure, « [c]'est une plaisanterie, évidemment. Il n'en reste pas moins que la glacière est propre, et le roman publié. Une semaine plus tard, la glacière sera de nouveau sale, alors que le roman restera inchangé, dans sa perfection originelle. » (*JC*, 52)

[...] Si tu trouves un moment, pourrais-tu m'envoyer mon *Joy of Cooking*? C'est le seul livre qui me manque vraiment » (JC, 190). Le passage est tiré d'une lettre de Sylvia à sa mère. Ainsi, non seulement elle cuisine, mais elle en retire du plaisir. Du moins, c'est ce qu'elle écrit dans ses lettres. Huston montre qu'il en était peut-être autrement en citant le poème « Le glouton » (1956) dans lequel la femme évoque « l'appétit féroce » (JC, 191) de son conjoint et témoigne d'une crainte d'être dévorée, dépossédée par lui. Mais parle-t-elle vraiment de son mariage?

Ces préoccupations, qui relèvent du quotidien de l'écriture, semblent banales ou futiles pour plusieurs, comme en témoigne la remarque qu'a faite l'écrivaine à Huston lors de la table ronde sur Djuna Barnes. Pourtant, elles sont d'une importance capitale pour un artiste qui dispose d'un temps limité pour créer. Le fait d'avoir des enfants entraîne cette contrainte de temps. De telles préoccupations sont au cœur de la vie de l'auteure puisque lorsque sa fille est malade, elle « ne travaill[e] que par à-coups, entre ses appels » (JC, 24) ou quand la fatigue de la grossesse la tenaille, elle doit faire des accommodements. Le texte de Huston montre malgré tout que la réconciliation entre forces créatrice et procréatrice peut avoir lieu.

5.1.3 Mères et filles littéraires : la filiation symbolique

Au lieu de voir la grossesse comme un empêchement, un encombrement, il est possible de s'en inspirer pour créer des œuvres axées sur la continuité et la discontinuité, sur l'amour, sur l'interpénétration du corps et de l'esprit, etc. Des artistes comme Miriam Bat-Yosef et Emma Santos³⁰ vont même plus loin; pour elles,

³⁰ Myriam Bat-Yosef est une peintre cosmopolite. Née à Berlin, elle a entre autres habité et travaillé en Israël, en Islande et en France. Son œuvre « explore les frontières entre le corps et l'œuvre d'art » (JC, 287). Emma Santos, quant à elle, de son vrai nom Marie-Anne Le Rozick, est une écrivaine française qui a surtout écrit sur la maternité et sur ses séjours dans un hôpital psychiatrique. Bien qu'elle ait été enceinte à plusieurs reprises, elle n'a jamais réussi à être mère (en raison de fausses couches ou d'avortements forcés). Voir JC, 300-308.

la maternité est un élément essentiel à la création. La peintre Miriam Bat-Yosef a eu une fille et « le fait de contenir un autre être humain, de créer de la vie avec son propre corps, avait totalement transformé son imaginaire » (*JC*, 286). L'artiste affirme que « [l]e ressenti de ces jours constitue les pavés de la route sur laquelle [elle] crée encore aujourd'hui [près de vingt-cinq ans après avoir donné naissance à sa fille] » (*JC*, 286; Huston cite Bat-Yosef, 1983 : 295). Emma Santos, pour sa part, n'est jamais devenue mère. La maternité n'en a pas moins habité toute son œuvre. Celle qui a été enceinte plusieurs fois sans jamais pouvoir mener une grossesse à terme considère l'enfantement comme l'union de la nature et de la culture : « Tu caresses la rondeur de ton ventre en pensant : ce n'est pas seulement une forme humaine, c'est aussi des idées, une intelligence qui se développe. » (*JC*, 301; l'auteure cite Santos, 1976 : 33) Comme l'écrit Huston : « Les deux artistes ont [...] en commun de considérer création et procréation comme non seulement compatibles mais inséparables, indispensables l'une et l'autre, l'une à l'autre, dans une vie de femme. » (*JC*, 300) Est-ce d'ailleurs l'échec de la maternité qui a entraîné le suicide littéraire de l'auteure? Santos, qui est un pseudonyme, n'a plus jamais écrit après la parution de *J'ai tué Emma S.* en 1976. Huston, pour sa part, essaie de trouver sa place quelque part entre les deux types d'artistes : celles pour qui la maternité est indispensable à la création (comme Bat-Yosef et Santos) et celles qui vivent un conflit perpétuel entre le corps et l'esprit (comme Flannery O'Connor, George Sand, Unica Zürn et les autres créatrices faisant partie des couples célèbres analysés par Huston). Au fil du *Journal*, elle opère des rapprochements et des distinctions entre ses diverses mères et sœurs littéraires, ce qui la fait réfléchir à sa propre situation de « filiation » et lui permet de mettre en place une nouvelle lignée symbolique.

Bien que les écrivaines étudiées soient très différentes les unes des autres, elles ont en commun de nombreux points que Huston s'efforce de faire ressortir. Par exemple, rappelons la tendance qu'avaient Elizabeth Barrett Browning, Virginia Woolf et Zelda Fitzgerald à éprouver de l'ambivalence envers leurs écrits. Cette dernière,

pendant la rédaction de son roman *Accordez-moi cette valse*, écrivait à son mari : « Tantôt je me sens un titan et tantôt un avorton de trois mois » (*JC*, 58). Ainsi, l'écriture la faisait parfois sentir maîtresse d'elle-même, parfois la rendait complètement vulnérable. Le fait que Huston, dans l'entrée suivante de son journal, raconte combien elle-même éprouve de la difficulté à lire les pages terminées de son manuscrit crée alors un lien entre les créatrices. S'adressant à Zelda, elle demande : « Arriverai-je dans ces pages à te faire danser une fois encore ? » (*JC*, 46) La question que pose Huston, en plus d'être un clin d'œil au titre du roman, manifeste une volonté de faire rayonner le talent d'une créatrice et de redonner une légitimité à celle qui (trop longtemps) a cru qu'elle n'en avait pas.

Comme nous l'avons souligné plus tôt, ce sont souvent les femmes qui ont interrompu leur travail pour s'occuper des enfants ou préparer le repas. Huston ne fait pas exception à cette tendance : « [J]e dois m'arrêter là, car il est temps d'aller faire les courses [...]. Ce soir : lasagnes. » (*JC*, 44) Comme elle le souligne cependant, son mari participe beaucoup aux tâches d'entretien et considère normal de le faire³¹. Cette affirmation ne fait donc pas office de revendication. Plutôt, elle sert à montrer que les besoins du corps priment parfois sur les désirs de l'esprit. Ainsi, même si elle avait eu envie de continuer d'écrire, son corps lui rappelle qu'elle doit finir par manger. Et cet état de fait n'est pas nécessairement désolant. Avant de s'arrêter cependant, elle prend le temps de retranscrire les deux passages suivants, tirés des journaux intimes de Virginia Woolf et de Sylvia Plath, respectivement :

Et maintenant, je m'aperçois, non sans plaisir, qu'il est sept heures;
et que je dois préparer le dîner. Haddock et chair à saucisse. Il est

³¹ « Même dans son for intérieur, il n'a pas la conviction que les courses, la cuisine, la couture, le ménage et le soin des enfants sont "plutôt" des activités féminines. Il *fait* toutes ces choses, sans volontarisme, sans héroïsme, sans ostentation et sans commentaire, en les aimant plus ou moins. Comme une femme les fait : parce qu'elles sont partie intégrante de la vie. » (*JC*, 206; Huston souligne) Huston est tout de même consciente que « cet état de choses est exceptionnel de nos jours » (*JC*, 206).

vrai, je crois, que l'on acquiert une certaine maîtrise de la saucisse et du haddock en les couchant par écrit.

Virginia Woolf,
trois semaines avant son suicide.

[...] à l'instant j'ai pris le précieux journal de Virginia Woolf [...] et elle dissipe sa propre dépression en nettoyant la cuisine. Et elle prépare du haddock et de la saucisse, que Dieu la bénisse. Je sens ma vie d'une certaine façon liée à la sienne. Je l'aime...

Sylvia Plath,
six ans avant son suicide. (*JC*, 44)

Au-delà du lien alimentaire — Huston, qui s'apprête à faire des lasagnes, pense à Virginia Woolf qui, elle, interrompait son travail pour préparer de l'aiglefin et de la chair à saucisse, et ensuite à Sylvia Plath qui mentionne à son tour le « haddock » et la chair à saucisse que cuisinait Woolf —, ce qui se dégage de cette série de citations est le rapport identificatoire qui se crée entre les écrivaines. Ainsi, la nourriture et l'entretien ménager ne sont plus considérés comme des tâches ingrates ou des symboles d'aliénation, mais plutôt comme une source de rapprochement et d'attachement. Plath mentionne combien elle se sent proche de Woolf qui éloigne la dépression en récurant la cuisine. En outre, ces passages récupèrent l'interruption du travail pour la transformer en matière du texte. Voilà une manière de plus de montrer que la vie s'immisce dans l'art.

Si Woolf interrompt son travail « non sans plaisir », c'est peut-être parce que la préparation du repas est une tâche plus concrète que l'écriture, et qu'elle apporte une gratification immédiate, contrairement au travail intellectuel, qui demande un dévouement de longue durée. Il est ainsi plus facile de maîtriser le poisson que l'écriture. Pourquoi Huston note-t-elle le temps qui s'est écoulé entre la création du passage et le suicide de son auteure? Est-ce pour montrer que Plath et Woolf, en plus d'être liées par la nourriture, le sont aussi par le suicide?

Regardons un autre passage qui favorise la mise en place d'une filiation symbolique :

« Je ne sais pourquoi, écrit Virginia Woolf dans son journal, le 19 janvier 1922, le lien entre la vie et la littérature doit être fait par les femmes : et elles le font si rarement bien. » Je fais de mon mieux, Virginia... Je vous tends la main comme vous avez tendu la vôtre à Elizabeth Barrett en écrivant sa biographie à travers les yeux de son épagneul Flush; comme elle a tendu la sienne à George Sand en lui dédiant des sonnets sur l'androgynie et l'angélisme... De main en main, nous finirons bien par voir clair dans cette histoire. (JC, 106-107)

En mettant en parallèle les efforts de Woolf, de Barrett et de Sand, Huston reconnaît la volonté de ces femmes de faire « le lien entre la vie et la littérature » et désire en quelque sorte s'inscrire dans la lignée qu'elles incarnent. Si l'auteure sait très bien que Woolf ne pourra entendre son message, elle est consciente en revanche que son texte pourra servir à d'autres lectrices, peut-être créatrices à leur tour, qui la liront et continueront la réflexion. L'image de la main tendue qui traverse la citation, parce qu'elle concerne des écrivaines qui n'ont pas vécu à la même époque, développe une symbolique atemporelle rassembleuse. Telles les figures dans une ribambelle en papier, les auteures joignent les mains, s'unissent, pour transmettre leurs savoirs. Ce choix discursif mobilise des efforts qui, autrement, demeureraient isolés. Il participe à la création d'une subjectivité collective à l'abri des discours patriarcaux qui ont trop longtemps dominé la sphère de la création artistique.

5.1.4 La forme diaristique

Comme nous l'avons rapidement esquissé en début de chapitre, le texte présente plusieurs niveaux narratifs : le journal de la grossesse écrit en 1988, des extraits des carnets intimes de la narratrice datés de 1985, 1986 et 1987, autant d'anecdotes personnelles que de passages essayistiques, des passages sur les différents couples d'écrivains et des extraits de lettres ou de journaux de ces créateurs. Mais pourquoi avoir choisi le genre diaristique puisque, comme le remarque Chantal Ringuet :

sur le plan formel, le *Journal de la création* affiche plusieurs caractéristiques qui s'écartent des critères canoniques du genre, telles l'écriture fragmentaire, la double structure [...] énonciative, la multiplicité référentielle et l'hybridation textuelle, qui participent à la fois de la construction textuelle de la narratrice et de sa transformation du texte diaristique (Ringuet, 2000 : 4).

Effectivement, la pratique d'écriture du journal consistait traditionnellement à consigner pensées et fragments datés chronologiquement, destinés au seul diariste. Un journal n'était pas produit en vue d'être publié. Pourtant, le *Journal de la création*, comme *L'inattendue* et *Léonore, toujours* d'ailleurs, a été écrit dans l'objectif d'être diffusé. Si Huston n'avait pas en tête de faire paraître son journal, elle n'aurait sans doute pas raconté les histoires de couples d'écrivains et probablement pas retranscrit les passages de ses anciens carnets.

Cela dit, le journal, en ce qu'il est un « genre littéraire qui scande le temps » (*JC*, 16), permet d'inscrire le quotidien et le temps de l'écriture à même le texte. De plus, il permet de rendre compte de la réflexion et du questionnement identitaire de l'auteure. Pour ces raisons, et parce que l'extrême souplesse du genre en a toujours empêché, jusqu'à un certain point, sa théorisation, il est une forme tout indiquée pour le projet littéraire de Huston. Le choix de l'exergue — une citation de Henry David Thoreau — montre d'ailleurs que Huston a fait une place prépondérante dans son texte à sa réflexion sur le journal³² :

Je me demande si les pensées écrites à la suite dans un journal ne gagneraient pas à être imprimées telles quelles au lieu d'être réunies, d'après leur nature, en essais séparés. Elles sont ainsi liées à la vie et le lecteur ne se dit pas qu'on est allé les chercher loin [...]. Est-ce dans le bouquet que la fleur est belle, ou bien dans le pré où elle pousse, quand

³² En plus de cette citation, elle a transcrit celle-ci de Virginia Woolf : « Il faudra bien des années encore, je crois, avant qu'une femme ne puisse s'asseoir pour écrire un livre sans se trouver en face d'un fantôme à abattre, d'un rocher contre lequel se briser. » (*JC*, 9; Huston cite Woolf, 2015 [1931])

nous nous sommes mouillé les pieds pour aller la chercher³³? (*Journal*, janvier 1852)

Le fait de laisser tel quel les « pensées écrites à la suite dans un journal » permet de montrer le contexte (circonstances, environnement, état d'esprit, etc.) qui a permis leur émergence. À l'inverse, les réunir, « d'après leur nature, en essais séparés » aurait inhibé la spontanéité que procure la pratique de l'écriture intime. Huston, en transcrivant cette citation interrogative comme exergue de son propre journal, montre qu'elle tente de répondre au questionnement de l'auteur. Cela dit, comme le laisse entendre Ringuet dans la citation de la page précédente, le *Journal* ne correspond pas tout à fait aux critères qui définissent le genre; son projet se situe quelque part entre le journal à proprement parler et l'essai. Elle répond tout de même « oui » à la question posée par Thoreau. Par ailleurs, l'idée selon laquelle les pensées consignées dans le journal sont ainsi « liées à la vie » rejoint le point de vue de Huston sur la présence de liens entre la biographie de l'auteur(e) et l'œuvre qu'il ou elle crée.

Revenons à la citation de Ringuet, qui indiquait que le *Journal de la création* est constitué entre autres d'hybridation textuelle et d'autotextualité. Ces deux procédés témoignent du questionnement identitaire de l'auteure et contribuent à étayer l'idée selon laquelle elle voit la maternité comme une source d'inspiration. Le premier procédé distingue la diversité des matériaux qui composent le livre : histoires sur des couples littéraires, citations en exergue, extraits de lettres provenant des couples mentionnés, poèmes, etc. Le rassemblement de ces divers éléments donne l'occasion à Huston de former sa propre subjectivité dans le texte en s'identifiant aux discours qu'elle rapporte ou bien en s'en éloignant. Cette pratique dépeint un « sujet multiple, se définissant par le discours des autres écrivain(e)s cité(e)s dans le journal » (Ringuet, 2000 : 11).

³³ La dernière phrase de la citation apparaît aussi dans le roman *Trois fois septembre* (1989), écrit simultanément au *Journal de la création*; c'est dire que ce passage a marqué l'auteure.

Le deuxième procédé fait référence à l'autocitation. Les entrées « actuelles » (celles du présent de l'écriture — 1988) sont entrecoupées de passages datant de 1986 et 1987, années correspondant à la manifestation d'une maladie physique et ensuite psychique chez Huston. Cette dernière commence délibérément son journal le 15 février, date qui correspond non seulement au début du deuxième trimestre de sa grossesse, mais également à l'amorce des deux maladies. Elle constate que la maladie physique s'est déclarée au moment où un ami et elle terminaient de travailler sur une série d'émissions radiophoniques sur les couples d'écrivains. Ce sont d'ailleurs ces histoires qu'elle raconte dans le livre. Le fait d'avoir inséré dans le journal de bord de la grossesse des passages issus du journal antérieur de la narratrice, procédé littéraire de l'autotextualité, permet de voir l'évolution du sujet à même le texte. « [L]autotextualité du *Journal de la création* fournit à la narratrice d'anciennes images d'elle-même l'invitant à se repositionner dans le langage. » (Ringuet, 2000 : 73) Elle peut alors tisser des liens entre le passé et le présent et confronter son moi d'alors à son moi du « présent ».

La grossesse transforme littéralement le travail de l'écriture. Parce que le sujet est alourdi et fatigué par la gestation, la rédaction du journal ne s'accomplit plus aussi « facilement » :

[...] je me retrouve soudain au début du fameux troisième trimestre de la grossesse, qui, comme le premier, est bien connu pour être plus dur que le second!... Un des signes en est que j'ai mis une demi-heure à tracer ces quelques mots, m'interrompant constamment pour chercher une position plus confortable (JC, 250).

Dans ce passage, Huston commente le texte qu'elle est en train d'écrire. La forme diaristique permet à la narratrice, par l'emploi de la métatextualité, de commenter sa propre réflexion et par le fait même de prendre une distance critique par rapport à son discours. Non seulement elle inscrit qu'elle en est au troisième tiers de sa grossesse mais, en plus, elle indique à son lecteur que le fait même qu'elle soit enceinte et

qu'elle soit maintenant grosse lui fait entraîner des délais dans ses occupations. L'emploi de la métatextualité renforce la portée du texte et du discours de la narratrice. Il traduit une coïncidence entre le corps créateur et le corps procréateur et appuie l'idée selon laquelle la maternité et l'art peuvent aller de pair.

« L'écriture est la colle qui tient les morceaux de sa vie ensemble³⁴ » (*JC*, 52) : cette remarque qui concerne son mari aurait aussi bien pu parler d'elle. C'est par l'écriture qu'elle réussit à réconcilier « les pans disparates de [s]on identité déchirée » (*JC*, 323). C'est aussi par l'écriture qu'elle arrive à « conf[érer] aux pires terreurs de ces dernières années une forme sinon un sens » (*JC*, 86). Elle fait bien sûr référence aux deux maladies (physique et psychique) qui l'ont affectée en 1986 et en 1987. Ainsi, elle tente de « [c]hanger en joies présentes les douleurs passées » (*JC*, 86; la citation est tirée d'une lettre de George Sand à Alfred de Musset). De ce fait, avec le *Journal de la création*, elle fait de l'art à partir du corps.

5.1.5 De la femme-arbre au corps maison : le soi constamment en construction

À l'origine du livre se trouve un désir triple : outre l'envie de traiter de sa grossesse en cours, l'auteure veut commémorer la date anniversaire d'une « terrifiante maladie physique » et, l'année suivante à pareille date, du début d'une « terrifiante maladie psychique » (*JC*, 16). En effet, elle raconte que le 15 février 1986, c'est-à-dire exactement deux ans avant d'écrire le *Journal*, elle a commencé à ressentir un engourdissement dans ses pieds et son sexe, sensation qui a lentement envahi presque

³⁴ Elle dit aussi de lui qu'« Écrire est ce qu'il a toujours fait, à travers toutes les crises et toutes les vicissitudes » (*JC*, 52). Elle ne va cependant pas plus loin puisqu'elle « ne veu[t] pas trop le transformer en personnage de ce livre-ci » (*JC*, 52).

tout son corps³⁵. Afin d'essayer d'identifier ce qui a causé son malaise neurologique, qui s'avéra être une infection de la moëlle épinière, l'auteure retourne à ses carnets intimes. Elle tisse des liens entre ces symptômes et la fin de la préparation d'« une série d'émissions radiophoniques sur les couples d'écrivains intitulée *Scènes littéraires, scènes de ménage* » (*JC*, 17). L'année suivante, guérie physiquement, ce fut au tour de son cerveau d'être électrisé : « Cerveau machine folle depuis février. J'ai l'impression qu'il va faire éclater mon crâne à force de tourner trop vite. Impossible, quelle que soit ma bonne volonté, de dormir sans somnifères le soir d'un jour où j'ai écrit... » (*JC*, 253) L'écriture de son roman l'habite à un point tel qu'elle phagocyte sa vie privée. Elle cherche donc, dans le cadre de l'essai, à « déceler le sens de ces deux maladies, et le lien entre les deux... afin de comprendre pourquoi, depuis deux ans, [elle est] le siège d'une lutte sans merci entre [s]on corps et [s]on esprit » (*JC*, 17).

Pour décrire son corps malade, l'auteure emploie l'image de la femme-arbre :

je ne voulais et ne pouvais décrire cet engourdissement que par une métaphore, toujours la même : *je me transformais en arbre*. Ainsi, quand je dis que « mes mollets étaient pris », cela veut dire que, d'après moi, l'intérieur en était de bois, et l'extérieur, de l'écorce. Quant à mes pieds, ils étaient (et resteraient, selon ma conviction la plus intime, pendant des mois) des racines tordues. (*JC*, 41-42; Huston souligne)

L'engourdissement est monté « jusque sous les seins devant, et sous les omoplates derrière » (*JC*, 72). Son corps est ainsi littéralement scindé en deux : la partie du haut (qui comprend la tête) est humaine et la partie du bas (le corps) est d'ébène. Huston a même formé un néologisme, amalgame de froid, de rigidité et de frigidité, pour

³⁵ L'engourdissement s'est propagé aux cuisses et, quelques jours plus tard, aux fesses, aux hanches et au ventre (voir *JC*, 42) avant d'atteindre la poitrine : « Ça monte : ça fait désormais un cercle qui passe juste au-dessus des seins, me presse comme un carcan... » (*JC*, 104), écrit Huston.

décrire son état : la figidité³⁶. Son corps ne s'envisage plus dans sa totalité, mais en morceaux détachés; elle est démembrée.

Comme la maladie l'empêchait de travailler et de vaquer à ses occupations, elle était résignée à « s'occuper exclusivement du corps, mais sans avoir de corps » (*JC*, 21). Cette phrase traduit bien le caractère paradoxal de son état; d'une part, il engendre une abstraction du corps et, d'autre part, il est entièrement corps. En effet, l'engourdissement des membres empêche l'expérience de toute sensation. En même temps, parce que le rapport au corps est modifié par la maladie et que l'ignorance de la cause et de l'ampleur de l'infection occasionne de l'angoisse, il y a surconscience du corps malade — sans pensée véritable puisqu'on ne peut que constater qu'on souffre et en chercher les raisons en vain.

Dans la maladie neurologique, c'est le corps qui s'affole, puis dans la maladie psychique, c'est l'esprit qui déraile. Huston tente de comprendre comment arriver à revivre en harmonie physiquement et psychologiquement. C'est grâce à l'écriture du livre et de la grossesse qu'elle y arrivera puisque, vers la fin du texte, elle déclare :

Je me sens guérie. Est-ce parce que j'ai parcouru cet itinéraire, cousu ensemble en un patchwork toutes les pièces multicolores qui, avant de s'appeler *Journal de la création*, se trouvaient éparpillées ça et là, pans disparates de mon identité déchirée? ou bien tout simplement à cause de la grossesse? [...] Toujours est-il que je me sens apaisée, guérie à force d'avoir pleinement éprouvé le caractère humain d'une grossesse humaine : elle m'a restitué mon corps, qui est un corps humain, c'est-à-dire pensant. [...] Je me sens enfin intègre, oui, un tout. (*JC*, 323)

L'image du « patchwork » est significative. L'essai n'assemble pas seulement les diverses facettes de l'identité de l'auteure, il unit grâce au métatexte les nombreux

³⁶ À l'origine de la création du terme « figidité » repose une expérience peu réjouissante « qui reli[e] le froid et la rigidité à la frigidité ». Elle raconte qu'un weekend de février alors qu'elle était dans leur maison de campagne avec son mari et sa fille, le système de chauffage s'est dérégulé, ce qui a occasionné un froid à la fois dans la maison et avec son mari. Elle affirme alors que « tout s'est congelé en [elle], tout élan de vie a disparu » (*JC*, 20).

fragments pour en faire un tout cohérent. En outre, les portraits de créatrices dressés par Huston donnent aussi l'impression de constituer un patchwork de mères. Cette volonté d'instaurer une lignée symbolique contribue sans doute au sentiment d'apaisement de l'auteure. Comme elle l'affirme ailleurs dans le *Journal*, la présence du fœtus en elle a aussi beaucoup contribué à cette guérison :

toi, l'être dont les menus remuements font ma joie secrète en ce moment, toi qui m'accompagnes et me fais sentir ta présence dans les moments les plus incongrus; je parle et tu es là, et tu me donnes des forces, de l'humour, de la distance, tu ramènes tout à sa juste mesure, tu m'as rendu l'appétit et surtout le sommeil qui me manquait si cruellement ces derniers mois, tu as calmé mes larmes de rage au milieu de la nuit, tu m'as restitué mon équilibre dans le monde, rendue à moi-même avant même de naître (JC, 175).

Nous sommes loin ici de la perception beauvoirienne qui considère la gestation comme « un travail fatigant qui ne présente pas pour la femme un bénéfice individuel » (JC, 175; Huston cite Beauvoir, 1949 : t. 1, p. 47). L'enfant à venir a donc guéri le corps, soulagé l'esprit. Le fait même de poser ces questions lui permet d'y répondre. Si l'auteure constate que le soi (l'identité, donc) est constamment en construction, c'est l'idée principale qu'elle développe dans son essai *L'espèce fabulatrice* (2008), c'est probablement au cours de la grossesse lorsque l'Autre grandit à l'intérieur d'elle et que, par conséquent, son corps se transforme de jour en jour, que l'auteure a pu expérimenter le phénomène de la façon la plus directe :

Déjà je ne me reconnais plus, ni de l'intérieur ni de l'extérieur. Un autre corps occupe et modifie le mien, de façon imperceptible mais à la longue spectaculaire. Suis-je encore moi? Sur le plan physique, tant de menues maladresses, déjà : des montants de porte que je frôle, des passagers de métro que je bouscule, des chaises et des tables et pupitres que je heurte, faute de savoir où commence et où finit cette chose que je considérerai, pendant six mois encore, comme « moi » – avant de devoir, brutalement, la considérer comme « nous ». Et sur le plan émotif... comment savoir ce qui, de mes états d'âme au cours de ces trois derniers mois, a été déterminé par le prodigieux chamboulement de mes hormones? (JC, 22-23)

Si les autres ne peuvent pas encore voir les traces de la grossesse sur le corps de la narratrice puisque le ventre ne semble pas avoir commencé à pousser, Huston se sait tout de même déjà différente. La gravidité change la perception qu'elle a de son propre corps. De même, elle constate des changements hormonaux qui la font se sentir différente, plus sensible et émotive. D'où la question : « Suis-je encore moi? » On retrouve la même interrogation le 14 mars 1988 (*JC*, 124), à quatre mois de grossesse. L'auteure décrit les changements subis par son corps : « Cet enfant-ci fait sentir (et voir) sa présence beaucoup plus que L. : mon ventre a doublé de volume depuis que je tiens ce journal. » (*JC*, 123) pour ensuite se demander encore : « suis-je encore moi? » Le procédé de la répétition ici utilisé traduit la prégnance du questionnement et la volonté de comprendre la situation qu'elle expérimente. Chaque étape de la grossesse est ainsi ponctuée de nouvelles constatations.

Le passage suivant illustre bien l'émerveillement de la diariste lorsqu'elle perçoit les mouvements du fœtus :

La semaine dernière, passant une nuit seule dans mon studio, j'ai senti dans mes entrailles les tout premiers frémissements de l'enfant. J'étais au lit, étendue, détendue, la pluie tambourinait sur le toit et les fenêtres, j'étais contenue par la chambre comme l'embryon était contenu par moi, j'étais sa chambre à lui, je me suis demandé si, quand je prenais une douche, il entendait le jet d'eau sur mon ventre de la même manière que j'entendais la pluie sur le toit... L'idée de faire partie d'une série rassurante d'emboîtements — d'être à la fois à l'intérieur, protégée, et à l'extérieur, protectrice — m'a remplie d'une félicité inattendue. (*JC*, 26)

Ici, le fait de s'inscrire dans une « série d'emboîtement » est positif. Un peu comme dans *L'inattendue* quand la narratrice déclarait « Je suis une poupée russe » (*I*, 117) pour signifier sa fierté de faire partie d'une lignée (voir p. 252-253). Seulement, dans le *Journal de la création*, la série est composée du fœtus, de la future mère et de son studio. La grand-mère est remplacée par un immeuble³⁷. L'image des gigognes n'est

³⁷ Il est d'ailleurs intéressant de constater qu'il est peu question de la mère de Huston dans ce texte. Elle fait des parallèles entre sa vie et celle de Sylvia Plath parce que les deux femmes sont nées à peu

donc pas une métaphore du lien généalogique, mais plutôt un symbole de sécurité et de protection. C'est le fait de savoir son enfant protégé par son corps comme elle l'est par le toit de la maison qui la remplit de bonheur.

5.1.6 L'éloge de l'érotisme maternel

« La mère désirante, palpitante, passionnée, est une figure assez rare en littérature. Encore de nos jours, on fait comme si quelqu'un qui est mère n'était *que* mère. C'est complètement idiot. Les mères sont aussi mille autres choses... Comme les pères! » (Chollet, 2003; Chollet souligne) Ce passage est issu d'un entretien qu'a donné Nancy Huston à Mona Chollet. Dans son œuvre, l'auteure tente de réconcilier les deux images dichotomiques traditionnellement associées au féminin; celles de la maman et de la putain. L'emploi de cette dichotomie est significatif chez Huston. La putain est, bien sûr, d'abord celle qui vend son corps en échange de services sexuels mais aussi, (et surtout, dans ce contexte) celle qui évacue la question de la fécondité quand il est question de sexualité. En fait, l'image de la putain (ou de la sorcière, puisque l'auteure emploie les deux termes de façon interchangeable) correspond à l'un des pôles de la perception polarisée des femmes : « Tout au long de l'ère chrétienne, on a eu le choix entre deux images de la féminité, l'une positive (la Vierge Marie : maternité non érotique), et l'autre négative (la sorcière : érotisme non maternel). » (Huston, 2004 [1982] : 18) Pour Huston, l'essentiel n'est pas que les femmes incarnent l'une ou l'autre de ces représentations mais plutôt qu'elles puissent se situer n'importe où entre les deux, dans un espace qui leur permet d'osciller entre les extrêmes et d'échapper au binarisme réducteur et donc destructeur.

près à la même époque et qu'elles ont vécu des frustrations semblables. Sa mère biologique est partie quand elle avait six ans. Toutes les mentions d'elle concernent le passé; comme si mère et fille n'entretenaient pas de relation dans le présent de l'écriture. Est-ce un signe que la filiation est rompue?

Chez Huston, la tentative de réconciliation des deux pôles dichotomiques de la perception des femmes se manifeste dans l'érotisme maternel. Ce concept est issu de sa préface à la nouvelle édition de *Mosaïque de la pornographie* (2004 [1982]). Comme l'auteure ne définit pas l'expression, nous proposons ici notre interprétation inspirée par l'usage qu'elle fait de la notion. L'emploi de ce syntagme a une dimension triple; soit le désir sexuel de la mère (ou de la mère en devenir), la sensualité de son rapport à l'enfant à naître ou né et la sensualité délogée par le corps en transformation, en épanouissement. Cette version de l'érotisme maternel est novatrice puisque, généralement, le concept ne fait pas mention du désir sexuel de la mère suscitée par son propre corps en gestation.

Hélène Parat définit l'érotisme maternelle comme « l'ensemble des mouvements pulsionnels maternels et leur transformation dans la relation à l'enfant » (Parat, 2011 : 1612). La psychanalyste souligne « l'irreprésentable du sexe de la mère » (Parat, 2011 : 1610) et se demande si « [l]e silence relatif qui entoure cette dimension de la maternité ne dit-elle pas que cela ne va pas de soi, et que ces motions pulsionnelles ne peuvent qu'entraîner de complexes mouvements de défense? » (Parat, 2011 : 1610) Ainsi, elle affirme que les désirs et les pulsions sexuelles de la mère suscitent la crainte, voire même l'effroi, et que c'est sans doute pour cette raison que les liens entre érotisme et maternité sont souvent passés sous silence en psychanalyse. En outre, l'opposition « sein érotique/sein nourricier » nie complètement la « complexité pulsionnelle de la maternité ». Ainsi, sous l'égide d'une dispute du sein entre le fils et le père, la femme est complètement dépossédée de cette partie de son corps ainsi que de sa capacité à réinvestir par elle-même ses pulsions.

Selon Julia Kristeva, le concept d'érotisme maternel, qu'elle nomme également « reliance », est à la fois une passion, c'est-à-dire qu'il concerne « la transformation des *émotions* (d'attachement et d'agressivité) en *amour* et en son corrélat la *haine* » (Kristeva, 2011; Kristeva souligne), et une vocation, en ce sens qu'il « s'inscrit dans

l'héritage culturel et dans les capacités imaginaires et symboliques de chaque mère singulière » (Kristeva, 2011). Il n'est ni emprise, ni possession³⁸, mais correspond plutôt à la normalité du lien entre mère et enfant. Pour être vécu de façon harmonieuse, l'érotisme maternel suppose l'investissement de la libido de la mère comme amante. Quand les pulsions sexuelles de l'amante sont satisfaites (par une relation entre adultes et non avec l'enfant), « l'érotisme maternel déploie (ou "fait tendre") la poussée libidinale en tendresse » (Kristeva, 2011) dirigée vers l'enfant.

Si les deux définitions insistent sur l'importance de la transformation des pulsions sexuelles de la mère en tendresse dirigée vers l'enfant, elles ne considèrent ces pulsions que dans leur nécessité pour un rapport à l'enfant sain. Elles occultent complètement les désirs autoérotiques de la femme ou ceux qui ont pour seul objet son amant. Autrement dit, les conceptions de l'érotisme maternel chez Kristeva et chez Parat ne reconnaissent pas le besoin que peut avoir une mère de sentir qu'elle n'est pas que mère, mais aussi sujet et objet de désir sexuel.

Il en va tout autrement chez Huston. Voici un exemple tiré du *Journal* qui illustre comment le corps en gestation peut être source d'érotisme :

Peu d'événements dans ma vie m'ont autant prise au dépourvu que les retrouvailles étincelantes, lors de ma première grossesse, entre érotisme et fécondité. Cette fois-ci encore, enceinte (et désireuse de l'être), je suis littéralement à fleur de peau : ma peau fleurit de partout, des fleurs poussent de tous mes pores, je ne suis plus que floraison; que ce soit M. qui m'effleure, ou moi-même, ou une idée, le plaisir affleure immédiatement, impérieusement, débordant et sûr de lui... Aucun discours « libérateur », ni du côté des hommes ni du côté des femmes, ne m'avait préparée à cela. (JC, 40)

Notons la métaphore florale et l'allitération « fl » dans : « fleur de peau », « peau qui fleurit », « fleurs qui poussent des pores », « être en floraison », « m'effleure »,

³⁸ Ces deux éléments traduisent plutôt un penchant problématique de la relation mère-enfant, comme l'investissement des pulsions sexuelles de la mère dans l'enfant par exemple.

« affleure » qui évoquent la sensibilité et la beauté. La grossesse voulue engendre ici un discours truffé d'images douces et fécondes qui témoignent du fait que la gestation peut aussi être positive, belle et touchante. Puisque « aucun discours » ne l'avait préparée au fait que la grossesse puisse être chargée d'un certain érotisme, elle se donne pour tâche de l'écrire et de transmettre cette expérience à ses lectrices. Ainsi, elle met en place une nouvelle filiation, qui commence avec son expérience.

Dans la citation suivante, Huston se demande justement pourquoi sa version de l'érotisme maternel n'est pas représentée en littérature :

Et quand l'enfant est conçu — et quand la grossesse se passe bien —, c'est le corps entier qui est en pléthore, comme en une perpétuelle et langoureuse tumescence — et il ne s'agit pas seulement de mon corps à moi, à cet égard c'est vraiment *nous* qui sommes enceints, M. et moi —, tout enfle, tout bat et tout s'embrace : il y a une évidence et une plénitude dans le rapprochement que nos corps stériles ignorent. Pourquoi est-ce que personne ne parle de *ce plaisir-là de la création?* (JC, 41; l'auteure souligne)

Dans ce passage, les termes employés pour décrire le corps qui fabrique le bébé font référence au plaisir sexuel. La « tumescence » et les expressions « tout enfle » et « tout bat » sont généralement employées pour désigner le membre érigé. L'adjectif « langoureuse » et le verbe « s'embrace » évoquent quant à eux la chaleur suscitée par les rapports sexuels. « Ce plaisir-là » que décrit Huston fait donc référence à l'érotisme maternel. Ainsi, l'auteure met volontairement l'accent sur la source de plaisir que peut être la gestation et les rapports sexuels durant la grossesse et évacue toute référence à une certaine forme de contrainte et d'inconfort, ce qui offre une conciliation des deux visions dichotomiques des femmes.

Pour Huston, il est possible, et même fertile (voire créatif), d'incarner à la fois l'être altruiste dévoué à l'autre (image de la bonne mère) et l'objet et sujet de désir sexuel (image de la putain — le plaisir sexuel sans la fécondité), ou encore ni tout à fait l'un, ni tout à fait l'autre. La position d'entre-deux ainsi adoptée procure la possibilité et la

liberté d'osciller entre deux (ou plusieurs ou aucun) pôles identitaires, à l'instar de Romain Gary, auteur que Huston admire, et représente un lieu d'invention de soi.

Comment arrive-t-elle à concilier création et procréation? En « accept[ant] la maternité, la matérialité, la mortalité » (*JC*, 329), c'est-à-dire en acceptant la vie et la mort, en comprenant qu'elle fait partie d'un cycle, qu'elle vit des événements qui la dépassent et qu'elle peut par moments perdre le contrôle de ce qu'il lui arrive. Par exemple, à la fin de la grossesse, elle n'a momentanément plus envie d'écrire parce que la gestation l'occupe tout entière :

Je constate que l'envie d'écrire me quitte, oui, je me sens trop « occupée » pour écrire. Quelqu'un d'autre occupe mon corps et mon esprit. S'agit-il pour autant d'une « déchéance » de mon esprit dans mon corps? Non : un émerveillement, au contraire, de trouver l'autre si absolument proche. Une fascination devant l'étrangeté indicible qu'il y a à voir et sentir son propre ventre bouger sous l'impulsion de messages envoyés par le cerveau d'autrui. (*JC*, 322)

Au lieu de s'inquiéter d'une telle panne, elle en profite pour se mettre à l'écoute du fœtus qui bouge en elle. C'est maintenant ce dernier qui décidera quand il sera prêt à naître. Le *Journal* s'achève quelques pages plus loin, au moment où la parturiente se dirige vers l'hôpital : le travail de l'accouchement se met tranquillement en branle. Elle a atteint son objectif de dénouer le conflit qui l'habitait à la fois grâce à l'écriture du *Journal* et à la grossesse. L'œuvre créée met de l'avant une interconnectivité entre le corps et l'esprit et illustre bien l'idée selon laquelle il n'y a pas de rupture entre l'art et la vie. Elle accouche de l'enfant et du livre en même temps, l'un est le parallèle de l'autre. En fait, livre et enfant sont des produits autant de l'esprit que du corps.

Si Huston affirme haut et fort que le fait d'être enceinte a modifié son rapport à la création, Marie Darrieussecq ne semble pas prête à affirmer la même chose. Dans un entretien, Shirley Jordan lui demande si elle voit une évolution dans son traitement de la mère. La romancière, d'abord, la remercie d'avoir formulé la question ainsi

puisque « la question classique des journalistes — “Avoir des enfants a-t-il changé quelque chose dans votre écriture?” » (Jordan, 2012 : 145) lui déplaît. « Jamais on ne pose[rait] cette question à un homme », déclare-t-elle, avant d’ajouter : « [p]ourquoi mon écriture changerait-elle après avoir eu des enfants? » Après un court instant de réflexion, elle répond : « Si quelque chose a évolué, c’est ma relation à la figure maternelle. J’ai sans doute épuisé ce que j’avais à dire sur la mauvaise mère, ainsi que sur le non-dialogue, et j’ai envie de passer à autre chose. » (Jordan, 2012 : 146)

5.2 *Le bébé* (2002) de Marie Darrieussecq

Marie Darrieussecq s’est fait connaître rapidement dès la publication de son premier roman, *Truismes*, en 1996. Le texte, qui raconte la transformation d’une femme en truie, et qui offre au passage une critique sociale assez mordante, a été accepté d’emblée par quatre maisons d’édition³⁹. La romancière a choisi P.O.L., jadis une « toute petite maison » (Jordan, 2012 : 137), où elle publie tous ses livres depuis⁴⁰. Ont rapidement suivi *Naissance des fantômes* (1998) et *Le mal de mer* (1999), « que l’écrivaine, malgré un style extrêmement différent pour chaque histoire, considère comme une trilogie mettant en scène le sentiment d’aliénation de ses héroïnes et la redécouverte peu à peu de leur liberté » (Trout, 2016 : 7; voir aussi Kapriélian, 2010 : 6). Comme elle l’affirme en entrevue, chacun de ces textes très courts « correspondait à une seule idée [qu’elle] développai[t] et [qu’elle] explorai[t] sous

³⁹ « Ma vie a basculé à partir de ce moment-là, car j’ai eu la réponse de P.O.L. et de Fayard quasiment tout de suite. Ensuite Grasset et Le Seuil, le même jour, et tout est allé hyper-vite. » (Jordan, 2012 : 137)

⁴⁰ À l’exception d’un recueil de deux contes, *Claire dans la forêt* suivi de *Penthésilée* (2004), paru aux Éditions Des femmes; d’un récit fantastique, *Mrs. Ombrella et les musées du désert* (2007), aux Éditions Scali; d’un recueil de courts textes accompagnés de clichés de la photographe Gabrielle Duplantier, *La mer console de toutes les laideurs* (2012) chez Cairn; et de deux albums chez Albin Michel Jeunesse : *Péronille la chevalière* (2008) et *Le chien Croquette* (2016).

plusieurs facettes » (Kapriélian, 2010 : 6-7). Pourtant, si *Truismes* a connu un succès immédiat auprès d'un très large public⁴¹, les textes suivants n'ont pas eu le même accueil, ce qui fait dire au critique Jacques-Pierre Amette qu'« [a]u lieu d'entretenir sa carrière, [Darrieussecq] a préféré l'aventure littéraire » (Amette, 2001).

En écrivant *Naissance des fantômes*, elle savait qu'elle allait « perdre une grande partie du public de *Truismes* », mais, affirme-t-elle, « cela m'était nécessaire parce qu'il y avait un gros malentendu, et que je n'étais pas non plus cet écrivain-là » (Kapriélian, 2010 : 5). Ayant été surprise par l'énorme succès de son premier roman, l'auteure a ressenti le besoin de montrer qu'elle ne cherchait pas à faire des best-seller, mais plutôt des romans « détachés des modes » (Sauvage, 1999 : 65). Cet écrivain-là « privilégie la narration » et opte pour un style littéraire décontracté. Dans un entretien reproduit dans *Fictions contemporaines au féminin*, elle explique :

Je pense que j'ai deux voies d'écriture. *Truismes* appartient à l'une; *Naissance des fantômes* et *Le mal de mer* à une autre. Toutes deux parlent de la même chose : d'une forme d'absence à soi-même et de comment exister. Il y a aussi une obsession du corps. Je crois qu'un jour elles se réuniront. La veine de *Truismes* est quelque chose de plus rigolo, j'y privilégie la narration. Cela cavale beaucoup plus. Dans l'autre veine, je recherche plutôt l'écriture des sensations. (Sarrey-Strack, 2002 : 23)

Cette citation remonte à 2001 ou 2002, c'est-à-dire à peu près au moment de la publication de *Bref séjour chez les vivants*, son quatrième roman. Avec le temps, elle a convenu que la manière de dissiper le malentendu était d'accepter le fait que son projet d'écriture correspond plutôt à la deuxième voie.

Prolifique, elle a publié entre 1996 et 2016 une quinzaine de romans et récits, un essai sur le plagiat⁴², une biographie⁴³, une pièce de théâtre, des livres jeunesse, des

⁴¹ Le roman a été traduit dans une quarantaine de pays et a été vendu à plus d'un million d'exemplaires à travers le monde (Chadderton, 2009 : 152).

⁴² L'écriture de *Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction* (2010) s'est avérée une manière de répondre aux deux accusations de plagiat qu'a subies l'auteure : la

traductions d'œuvres célèbres⁴⁴ en plus d'avoir écrit de nombreuses préfaces et textes accompagnant des livres d'art.

Malgré des livres aux écritures et aux univers bien différents, il existe une réelle continuité dans son œuvre⁴⁵. La romancière explore les clichés, débusque les truismes et est hantée par le sujet de l'enfant mort. De plus, les critiques ont identifié plusieurs thèmes récurrents — l'amour, la mort, l'inconscient, l'absence, le corps féminin, la figure maternelle et les relations familiales — toujours traités dans une langue qui cherche à aller au-delà des évidences et des lieux communs. C'est d'ailleurs ce qu'affirme Michael Bishop : « Les grands thèmes qui parcourent cette œuvre [...] trouvent leur écho dans le refus d'un langage et d'une vision trop acquiesçants, trop prêts à céder à des préconceptions. » (Bishop, 2016 : VII)

Outre ces caractéristiques communes de l'œuvre darriussecquienne, notons un intérêt marqué de l'écrivaine pour la mer et la mère⁴⁶. En effet, ces deux figures, souvent évoquées ensemble, se retrouvent dans toute son œuvre. Ainsi que l'affirme Cammaréri, « [s]es romans invitent à se laisser porter ou prendre par les rythmes, le

première de la part de Marie Ndiaye en 1998 qui affirmait que *Naissance des fantômes* singeait deux de ses romans — *La sorcière* et *Un temps de saison* (voir Gaudemar, 1998); et la deuxième, dont nous avons déjà parlé dans la section sur Camille Laurens, à la parution de *Tom est mort* en 2007.

⁴³ L'ouvrage intitulé *Être ici est une splendeur. Vie de Paula M. Becker* (2016) se consacre à l'artiste peintre allemande Paula Modersohn-Becker (1876-1907). Darriussecq a découvert cette artiste par une toile d'une mère allongée nue avec son bébé après l'allaitement (*Mutter und Kind*, 1906-1907) et a été frappée par la beauté et la modernité de cette œuvre. Elle a donc voulu la faire connaître en France.

⁴⁴ Elle a entre autres retraduit *A Room of One's Own* de Virginia Woolf en en changeant le titre en français (*Une chambre à soi*) pour *Un lieu à soi*.

⁴⁵ Darriussecq affirme : « Mes livres semblent assez différents les uns des autres, alors que j'ai toujours l'impression de parler de la même chose. » (Jordan, 2012 : 138)

⁴⁶ En fait état le roman *Le mal de mer* (1999). Darriussecq n'est pas la seule auteure à avoir joué sur l'homonymie mère/mer. Mentionnons le roman *Weekend de chasse à la mère* (1996) de Geneviève Brisac, *Bord de mer* (2001) de Véronique Olmi (où le titre fait aussi référence à une mère qui serait *borderline*, une mère sur le bord de sombrer dans la folie) et au recueil *Le mal de mère* (1986) d'Annie Leclerc, dont nous avons traité dans le chapitre II.

va-et-vient des embruns qui suivraient la cadence utérine des marées. Vides et pleins s'organisent autour des creux des vagues » (Cammaréri, 2012 : 166)⁴⁷. La mer, chez Darrieussecq, est rassurante, envoûtante, et liée au pays natal, à entendre à la fois comme lieu géographique (le Pays basque dans son cas) et comme origine biologique (l'utérus maternel) :

Darrieussecq's frequent evocation of water and, more specifically the sea, and her play on the *mer/mère* symbolism, evident in *Le mal de mer* (1999) but present even in *Naissance des fantômes*, points to the connection made explicit here between water and amniotic fluid, the sensation of being cradled and supported but also the impression of being embodied within a larger element and, paradoxically, free from the confines of one's own body. (Garvey, 2012 : 45; Garvey souligne)

En effet, la maternité est aussi un thème prédominant dans l'œuvre darrieussecquienne. Comme l'a souligné Gill Rye, cette thématique est abordée dans les textes de l'auteure selon un continuum qui présente d'un côté la mère en tant qu'objet de la narration, et, de l'autre, la mère comme sujet parlant et écrivain⁴⁸. Au fil de l'œuvre, la perspective maternelle devient le plus souvent le point de vue privilégié.

Dans *Le mal de mer*, qui est le plus ancien de ses romans à traiter de la maternité, de la relation mère-fille surtout, la narration à la troisième personne adopte alternativement le point de vue de tous les personnages, c'est-à-dire la grand-mère, la mère, la fille, le conjoint et le détective privé embauché pour retrouver les fugitives.

⁴⁷ Ici, le rythme des marées s'apparente aux cycles hormonaux chez les femmes, cycles qui prennent tout leur sens quand il y a conception.

⁴⁸ « In Darrieussecq's work, the theme of motherhood can be divided into two main strands. The first is the mother as an object of narration, seen most frequently from the point of view of her daughter, that is, the mother as other; this strand gives rise, above all, to reflections of mother-daughter relations. Secondly, as Darrieussecq's oeuvre progresses, the mother herself increasingly becomes a narrative subject, a speaking/writing subject; this strand offers reflections on motherhood, on the mothering of babies and children, and on the mothering (and writing) self. The two strands also intertwine, since three generations are often involved, and in the same text women may be both mothers and daughters, and mothers both subjects and objects of narrative. » (Rye, 2012 : 111)

De façon similaire, la narration de *Bref séjour chez les vivants* (2001) est partagée entre trois filles (Jeanne, Anne et Nore) et leur mère. C'est donc seulement à partir du *Bébé* que la mère devient sujet de la narration, moment qui coïncide, comme le souligne Gill Rye, avec la maternité nouvelle de l'auteure : « the mother's own voice becomes stronger as the œuvre progresses, coming into its own from *Le bébé* on, corresponding with the author herself becoming a mother » (Rye, 2012 : 114-115). Nous avons aussi affaire à une mère sujet dans les romans *Le pays* (2005) et *Tom est mort* (2007), dont nous avons brièvement parlé au chapitre III.

Le thème de la maternité habite l'auteure, si bien qu'elle a pris la plume pour des projets qui débordent de l'univers littéraire. Elle a écrit un texte accompagnant les clichés de la photographe Katharina Bosse dans le surprenant, perturbant et magnifique ouvrage *Portrait of the Artist as a Young Mother*⁴⁹ (2011). Sa contribution établit un dialogue entre les dix-huit photos montrant « une jeune mère, nue, et ses enfants, entourés d'une nature luxuriante, presque idyllique » (Riedel dans Bosse, 2011 : 6) et son propre récit autobiographique *Le bébé*. L'artiste et l'écrivaine font état de l'impossibilité de choisir l'objet de l'œuvre, affirmant « la joie de mettre au monde, l'éblouissement de laisser passage à une conscience » (Darrieussecq dans Bosse, 2011 : 7). Enfin, depuis 2001, Darrieussecq est la marraine du Réseau DES France, un organisme d'aide aux femmes touchées par le scandale du Distilbène⁵⁰ en

⁴⁹ La photographe explique combien la maternité a bouleversé sa vie : « Après avoir vécu six ans à New York, je partis en Allemagne et tombai enceinte. De toute ma carrière de photographe et d'artiste, rien ne m'avait préparée à cette expérience. Non seulement les impératifs physiques — porter un enfant et lui prodiguer des soins — me mirent au défi, mais, de plus, il me fut forcé de revoir tout ce que j'avais appris jusqu'ici, à savoir l'individualisme, l'ambition et l'entrain au travail. » (Bosse, 2011 : 5) Voulant trouver des représentations liées à cette transformation stupéfiante avec lesquelles elle pouvait s'identifier et n'en trouvant pas, elle a alors cherché à créer des « images de la maternité telles [qu'elle] n'en avai[t] jamais vues » (Bosse, 2011 : 5).

⁵⁰ Le Distilbène, diéthylstilbestrol ou DES, est une hormone de synthèse qui était prescrite aux femmes enceintes à risque d'avortement spontané et d'accouchement prématuré. Le médicament, interdit depuis 1977 en France, a causé des anomalies génitales chez les enfants nés de mères ayant pris du DES pendant leur grossesse. Les « filles Distilbène » ont typiquement un utérus atrophié, ce qui augmente les risques de cancer et la stérilité.

France. Étant elle-même une « fille Distilbène », son implication auprès de l'association était tout à fait conséquente.

S'imposant comme une auteure importante de sa génération en France, Darrieussecq produit une œuvre qui suscite beaucoup d'intérêt auprès de la critique universitaire. En témoignent quatre publications : *Fictions contemporaines au féminin : Marie Darrieussecq, Marie Ndiaye, Marie Nimier, Marie Redonnet* (2002) de Colette Sarrey-Strack; *Marie Darrieussecq's Textual Worlds* (2012) de Helena Chadderton, le dossier spécial consacré à l'auteure dans *Dalhousie French Studies* (vol. 98, 2012) et *Marie Darrieussecq ou voir le monde à neuf* (2016) de Colette Trout.

Le bébé, à l'inverse des autres textes analysés dans cette thèse, a fait l'objet de nombreuses recensions et de plusieurs articles critiques. Cela dit, comme le soulignent Trout (2016 : 103), Jordan (2004 : 92) et Chadderton (2009 : 157; 2012 : 8), la réception fut mitigée. Certains, comme Isabelle Martin, ont souligné la réussite de son entreprise de « reconnaissance littéraire du bébé, en réussissant le pari de le décrire sans mièvrerie, avec une tendresse vigilante de romancière sensible aux ombres et aux fantômes qui hantent tous ses livres » (Martin, 2002). D'autres, comme Jacques-Pierre Amette, doutent de la qualité littéraire de ce texte : « Si les éditeurs publient aujourd'hui ce genre de livre sous l'étiquette littéraire, c'est qu'il y a une mutation cérébrale effrayante dans le milieu » (Amette, 2002). Ses détracteurs l'ont critiquée pour la teneur autobiographique du texte ainsi que pour la soi-disant futilité d'aborder ainsi la relation qui se développe entre une mère et son enfant (voir Chadderton, 2012 : 8). Cela dit, comme l'affirme justement Chadderton, « [c]riticism of her chosen topic in fact functions to strengthen her argument in a text which attempts to valorize the mother and the baby as literary subjects » (2012 : 9). Ainsi, la teneur des critiques négatives justifie d'autant plus la nécessité de son projet.

Nous avons identifié quatre articles qui traitent plus spécifiquement du texte *Le bébé*. Dans « Writing Motherhood : Marie Darrieussecq's *Le bébé* », la même Helena

Chadderton explore comment le récit « bears witness to the complexity of Darrieusecq's experience of motherhood and assesses the extent to which it manifests the unnarratability of this experience » (2009.: 153). Claire Marrone, dans « Rewriting the Writing Mother in Marie Darrieusecq's *Le bébé* », souligne que « Darrieusecq puts forth an innovative image of the writing mother, one that goes beyond the professional female images offered over the past decades » (2008 : 90). Dans le numéro spécial de *Dalhousie French Studies* sur l'auteure, trois articles sont consacrés à la maternité, dont deux plus spécifiquement au *Bébé*⁵¹. Catherine Rodgers place le récit dans un continuum qui va de l'incompatibilité entre maternité et création à l'enrichissement mutuel des deux sphères. Elle déclare que « *Le bébé*, par-delà ses qualités littéraires indéniables, se présente donc aussi comme un témoignage important sur la façon dont les écrivaines, au tournant du millénaire, réconcilient les exigences de l'écriture et de la maternité » (2012 : 98). Colette Trout, pour sa part, tisse des liens entre *Le bébé* et *Tom est mort*, affirmant que le premier prépare la voie pour le deuxième : « it serves as a type of matrix from which *Tom est mort* will emerge » (2012 : 104). Si dans le premier, elle explore la peur de voir son enfant mourir, dans le deuxième, elle la met en acte sous forme fictive.

Le bébé a été publié en 2002, soit douze ans après *Journal de la création*. Il se distingue des autres textes de Marie Darrieusecq par sa teneur entièrement autobiographique. Il est composé de deux cahiers (« Printemps, été » et « Été, automne ») écrits dans la première année de vie de l'enfant. Ceux-ci traitent du rapport au bébé et contiennent des réflexions sur les discours qui entourent cet « objet⁵² » de la littérature. Il adopte une forme fragmentaire, c'est-à-dire qu'il a été écrit « par espèce de flashes, de petits paquets qui venaient tout seuls » (Kapriélian,

⁵¹ Le troisième est l'article de Gill Rye, « No Dialogue? Mothers and Mothering in the Work of Marie Darrieusecq », déjà cité.

⁵² « *Le bébé* est enveloppé de discours épais comme des langes, il est ainsi l'objet le plus mineur qui soit pour la littérature. » (*B*, 43)

2010 : 16). Chaque fragment est séparé du suivant par une astérisque. Ce choix formel lui permet d'écrire au plus près du quotidien⁵³.

Dans ce livre, contrairement au *Journal de la création*, il n'est à peu près pas question du corps de la mère, de la grossesse et de l'accouchement. Le texte s'ouvre plutôt sur un mouvement du bébé : « Ces petits pieds qui gigotent, ils cognaient dans mon ventre. » (B, 11) Dans cette phrase, l'accent est mis sur la juxtaposition des verbes de mouvement « gigotent » et « cognent ». Cette formule à la syntaxe parlée réactive la dialectique dedans/dehors. L'emploi du démonstratif permet aisément d'imaginer la mère qui écrit cette phrase en ayant son enfant sous les yeux. Dès l'ouverture du texte, le lecteur se trouve devant une mère qui écrit. Pourtant, cette première phrase parle de l'enfant. C'est d'abord le bébé qui est au premier plan. Il faut attendre la deuxième phrase pour entendre le « je » de la mère : « Je ne peux pas croire qu'il soit sorti de moi. » (B, 11) Les premières impressions de la narratrice sont la surprise et l'incrédulité. Le fait de vivre la gestation et de mettre au monde un enfant à son tour vient jeter un nouvel éclairage sur le phénomène.

5.2.1 La remise en cause de l'« ancestral bavardage » : une « entreprise de salut public »

« Un jour un livreur a sonné à ma porte, j'avais un gros ventre, dans le colis il y avait le bébé, et je n'ai plus eu de gros ventre. » (B, 11) Cette façon plutôt fantaisiste de raconter l'accouchement témoigne une fois de plus de l'ahurissement de la narratrice devant la réalité de la naissance⁵⁴. L'événement semble immédiat, sans douleur et sans effort; le travail de livraison est effectué par le livreur. Cette perspective, qui tait

⁵³ La forme du texte rappelle d'ailleurs celle adoptée par Christine Angot dans *Léonore, toujours*.

⁵⁴ La même impression de soudaineté et de surprise devant la naissance d'un enfant est à l'œuvre dans le roman *La virevolte* de Nancy Huston. Voir Huet, 2011 : f. 17-19.

l'angoisse de l'attente et de l'inconnu, les contractions (pendant le travail ou post-partum, ce qu'on nomme communément les « tranchées »), la douleur, mais aussi l'excitation de la rencontre et l'exquise délivrance, est-elle attribuable au fait que « [c]e qui s'est passé en vrai [lui] demeure incompréhensible » (B, 41) ou bien que le cocktail d'hormones déclenché pendant l'accouchement fait rapidement oublier la douleur?

Le choix de ne pas représenter l'accouchement perpétue la tendance d'omission de la naissance relevée par plusieurs critiques féministes (voir p. 115⁵⁵). Si, comme le souligne Rye, les récits de naissance apparaissent plus fréquemment dans les textes depuis le début des années 1990, ces derniers restent tout de même peu fréquents. De plus, ils s'inscrivent souvent dans des « traumatic social contexts » (Rye, 2009 : 56), comme *Philippe* de Laurens, dont le récit se termine par la mort du nouveau-né. Il aurait donc été novateur de lire un accouchement qui, s'il n'a pas été sans rebondissements — l'auteure a accouché prématurément, et le nouveau-né a été en couveuse pendant plusieurs semaines —, s'est dénoué de manière heureuse.

En devenant mère, la narratrice vit des émotions qu'elle ne connaissait que de l'extérieur. Évoquant l'attachement qu'elle ressent pour son enfant, elle écrit : « C'était un amour dont je n'avais, littéralement, pas idée. J'en avais entendu parler, je le constatais parfois autour de moi, je l'imaginai et pouvais le concevoir — j'aurais pu l'écrire — mais je ne savais pas qu'il me concernerait. » (B, 39-40) Darriussecq fait la nuance entre concevoir et « avoir idée de », c'est-à-dire soupçonner. Ainsi, elle aurait pu décrire cet amour entre un personnage et son bébé, mais elle ne pouvait pas se douter de l'ampleur du sentiment qu'elle éprouverait à la naissance de son propre enfant. Il en résulte une autre écriture de la maternité que celle qu'elle aurait pu imaginer sans enfant.

⁵⁵ Voir aussi Cosslett, 1994 : 1.

Les deux citations ci-dessus font état d'une prise de conscience rendue possible seulement parce que l'écrivaine fait maintenant partie du « clan des mères ». De la même façon que la narratrice du roman d'Abécassis, les attentes de la protagoniste sont déjouées; son vécu ne ressemble en rien à ce qu'elle s'était imaginé. Cette situation traduit la difficulté de trouver sa place parmi l'abondance des discours sur la maternité puisque la plupart ne correspondent pas à l'expérience des mères. Fanny Britt, dans un court essai féministe sur la maternité intitulé *Les tranchées*, mentionne d'ailleurs ce décalage : « Malgré l'omniprésence de la maternité-en-tant-qu'aimant-médiatique, il me restait toujours au creux du cœur une confusion, une ambivalence, une conviction honteuse de ne correspondre à rien de ce qui m'était renvoyé » (2013 : 11). Elle affirme ne pas s'être reconnue dans les différentes conceptions de la maternité véhiculées; ni la maternité-esclave mise de l'avant par la deuxième vague de féministes, ni la maternité intensive⁵⁶ ou même la maternité « indigne⁵⁷ » à la mode ces temps-ci⁵⁸ : « Toutes ces maternités m'apparaissaient comme des planètes,

⁵⁶ Cette conception de la maternité, que Britt définit comme « une béatification par l'extrême dévouement », implique souvent l'allaitement prolongé, le portage et le partage du lit avec l'enfant, en plus de la réponse immédiate des besoins du bébé pour ne pas le laisser pleurer. Ce type de maternité, considéré culpabilisant pour les mères par plusieurs, remettrait l'idéal maternel à l'ordre du jour et renforcerait la sacralisation de la maternité. Il correspond à l'« involution » dont parle Elisabeth Badinter dans *Le conflit : la femme ou la mère* (2010).

⁵⁷ L'expression « mère indigne » a été popularisée au Québec avec le blog *Chroniques d'une mère indigne* de Caroline Allard (<http://mereindigne.com/>) entamé en 2006. Le succès de cette entreprise est corollaire de l'existence d'un phénomène assez généralisé de revendication de l'imperfection chez les mères et d'une volonté de lâcher-prise vis-à-vis des recommandations parentales en vogue. Les mères indignes sont autoproclamées et font preuve d'une certaine autodérision. Le phénomène, qui s'est surtout propagé sur les réseaux sociaux, a tout de même donné lieu à diverses publications, dont les livres suivants, entre autres : *Mauvaises mères! Les joies de la maternité* (2011) d'Emma Defaud, de Nadia Daam et de Johana Sabroux et *Mère indigne, mode d'emploi* (2006) d'Anne Boulay. Les références complètes des textes se trouvent en bibliographie.

⁵⁸ Si cette catégorisation autorisait la reconnaissance des failles de chacune et témoignait d'une volonté de déculpabiliser les mères de ne pas répondre à l'idéal véhiculé par la société, elle est désormais récupérée par les publicitaires et agences de marketing, ce qui, comme le déplore Nadia Daam, concourt à l'établissement d'une nouvelle tendance (voir Daam, 2014). Par ailleurs, le phénomène ne concerne qu'une classe de femmes privilégiées qui a le loisir de tourner son mode de vie en dérision. Si mettre ses enfants devant la télévision pour s'accorder quelques heures de sommeil supplémentaires est considéré indigne pour certaines, la même situation est vitale pour d'autres. Les mères qui doivent cumuler trois emplois pour faire vivre leur famille ne se considèrent sans doute pas du tout indignes.

parfois scintillantes, parfois inspirantes, parfois déplorables, mais toujours des planètes : lointaines, étrangères. » (Britt, 2013 : 12) Camille Froidevaux-Metterie constate à son tour, dans son ouvrage *La révolution féminine*, que l'influence exercée par les images collectives de la maternité parfaite est telle que les mères ressentent la pression de devoir répondre à ce modèle : « Comme l'enfantement est présenté médiatiquement et socialement comme le plus grand des bonheurs, il leur faut absolument coïncider avec cette valorisation sociale de la maternité[, affirme-t-elle]. » (Froidevaux-Metterie, 2014, cité dans Dryef, 2016)

Britt signale un manque de « tolérance par rapport à l'ambiguïté » (2013 : 12), un rejet de l'ambivalence dans les discours actuels sur la maternité : « Si l'on n'est pas la sainte mère, on est la mère indigne » (Britt, 2013 : 13). Elle a voulu se « définir hors de cet impératif binaire » (Britt, 2013 : 13), trouver sa place dans les conceptions du rôle et de la fonction maternels. Mais comment faire puisque « lorsqu'il est question de maternité [...], on se retrouve très rapidement immergée dans les idées reçues » (Britt, 2013 : 13)? L'essayiste nous dit que « [s]i l'on veut s'aventurer ailleurs, loin des pôles ange/démon, il faut avancer prudemment, faire confiance aux histoires qui émergent, et espérer qu'elles forment, au bout du compte, un tout un peu cohérent » (Britt, 2013 : 13). « S'aventurer ailleurs », loin des clichés, c'est exactement ce qu'a voulu faire Marie Darrieussecq en écrivant *Le bébé*.

Le texte, comme celui du *Journal*, est truffé de commentaires métatextuels. Cette stratégie discursive permet entre autres à Darrieussecq d'exprimer une des raisons pour lesquelles elle écrit ce livre :

Dire le non-dit : l'écriture est ce projet. À mi-distance entre dire et ne pas dire, il y a le cliché, qui énonce, malgré l'usure, une part de réalité. Le bébé me rend à une forme d'amitié avec les lieux communs; m'en rend curieuse, me les fait soulever comme des pierres pour voir, par-dessous, courir les vérités. (*B*, 16)

Les clichés disent sans rien dire. L'auteure soutient qu'ils « résument si bien, et si pauvrement, l'expérience personnelle et banale de la maternité » (B, 138). Pour échapper à une certaine forme de facilité, elle se propose donc d'énoncer ce qu'« on » ne dit pas généralement, de revisiter les poncifs pour voir ce qu'ils recèlent de vérité. Elle le dit elle-même dans un entretien accordé à Shirley Jordan :

je travaille sans cesse sur les clichés, les phrases toutes faites, celles dont les humains se servent pour parler de ce dont ils ne savent pas parler : la mort, en particulier celle des enfants, la naissance (rien n'est plus recouvert de clichés que l'expérience à la fois banale et ultra-singulière de la maternité) et évidemment le sexe (Jordan, 2012 : 145).

Elle met en doute ce qu'on véhicule dans le discours social, pense « le bébé » pour se défaire des idées reçues, pour donner à lire un texte qui bouscule les présupposés et inscrire dans l'univers littéraire un autre exemple de mère écrivaine. Mais ce n'est pas tout; Darrieussecq écrit aussi ce livre pour répondre à d'autres textes ou se distancier d'eux :

J'écris pour définir, pour décrire des ensembles, pour mettre à jour les liens : c'est mathématique. J'écris pour renouveler la langue, pour fourbir les mots comme on frotte les cuivres — *le bébé, la mère* : entendre un son plus clair.

Ce n'est pas la naissance du bébé qui déclenche ces pages, c'est l'existence d'autres livres et d'autres phrases — toutes faites ou étincelantes. (B, 44)

Elle prend acte de ce qu'on dit et écrit sur le bébé et la maternité et cherche à situer son propre point de vue. De plus, elle « écoute la rumeur de l'hôpital, les puéricultrices, les autres mères, [sa] propre éducation, le phrasé des magazines, le bruit de fond de la psychologie » (B, 16), en insistant bien sur l'omniprésence du « discours », comme en témoignent les nombreuses répétitions du terme⁵⁹. Le passage suivant est un rassemblement des différentes explications aux pleurs du bébé données par l'entourage ou de parfaits inconnus, réponses qui participent du discours social :

⁵⁹ « Peu d'éléments du monde prêtent autant au discours que le bébé » (B, 21); « Alors commencent les discours » (B, 21); « La tétine est aussi un bon déclencheur de discours » (B, 22).

Il a de la fièvre.
 C'est la nouvelle Lune.
 Il a faim.
 Il est trop couvert.
 Il a froid.
 Il faut que les bébés pleurent.
 [...]

Ne le laissez pas pleurer : vous lui donnez l'image d'un monde où les appels restent sans réponse.
 L'angoisse est structurante.
 L'angoisse est pathogène.
 [...] (B, 21-22)

Les phrases courtes sont disposées sur la page comme un poème qui évoque l'opinion, souvent non sollicitée, des gens croisés. Le rassemblement des énoncés contradictoires inscrits les uns à la suite des autres témoigne de l'absurdité des commentaires émis. De surcroît, il démontre l'absence de consensus dans les conseils prodigués aux nouveaux parents et laisse entrevoir la difficulté pour ces derniers de faire la part des choses. Le bébé semble devenu un bien commun, comme l'est aussi souvent, dit-on, le ventre de la future mère. Que fait la narratrice de cette opinion divisée? Elle choisit de remettre en question ce qu'elle nomme « l'ancestral bavardage » (B, 16) en s'intéressant à sa propre expérience de la maternité. De ce fait, elle peut alors nuancer les discours sur le bébé et offrir à ses lecteurs un témoignage différent, projet qui constitue une « entreprise de salut public » (B, 45).

5.2.2 Ce qu'on ne dit généralement pas

Revenons à la volonté de l'auteure de « [d]ire le non-dit ». De quoi est composé ce non-dit? D'abord, de la tendance à faire passer ses propres besoins avant le bien-être (physique, affectif) de son enfant. Darrieussecq écrit :

Le bébé m'empêche de fumer et de boire, parce qu'il me tète. Je fume et je bois en cachette, comme certains alcooliques. Pour prolonger de

quelques minutes l'écriture de cette page, je l'ai retourné sur le ventre : il se rendort profondément. Cette position, de nos jours, est déconseillée par les médecins : elle favoriserait la mort subite du nourrisson. (*B*, 14-15)

La narratrice déclare aux lecteurs qu'elle agit contre les impératifs prescrits par les pédiatres pour pouvoir écrire plus longtemps. Sachant qu'elle pose des gestes qui pourraient éventuellement nuire au bébé, elle ressent le besoin de s'isoler pour les accomplir afin d'échapper au regard désapprobateur des autres. Elle évite donc le discours de la mère indigne. Cela dit, elle ne semble ressentir aucune culpabilité par rapport à sa conduite. La déclaration est anecdotique, descriptive et n'a pas valeur de confession; elle est exempte des notions de répression et de honte que ressentent la majorité des sujets énonciateurs de confession selon Chloë Taylor (voir 2009 : 8). La narratrice ne cherche pas à obtenir le pardon en avouant sa faute. Plutôt, elle offre un discours alternatif aux lecteurs, une parole dissidente qui dirait « Voyez, lecteurs, j'ai agi ainsi, de façon contraire aux recommandations transmises par la société, et cela a bien fonctionné pour moi. » Ce message d'insoumission représenterait d'ailleurs, selon Rye, « the triumph of the mother's individual experience of mothering over Rich's institution of motherhood, constituted by those very same clichés and expert advice » (Rye, 2012 : 115). Incorporer les lieux communs dans son texte les prive de leur force au lieu de les reconduire.

L'auteure n'hésite pas à affirmer que « [s]ans [les grands-parents] pour prendre le relais, [elle] pourrai[t], cette merveille, la planter là quelquefois » (*B*, 132). Cette affirmation, qui présente un contraste sémantique (« merveille », qui évoque l'amour sans ombre, et « planter », qui exprime la lassitude), laisse voir toute la difficulté que peut représenter le fait d'avoir la responsabilité d'un petit être qui dépend de ses parents. Le portrait que dresse Darrieussecq de sa maternité s'éloigne de celui de la « bonne mère » imaginé par Jean-Jacques Rousseau et véhiculé presque inchangé depuis le XVIII^e siècle. Claire Marrone croit que, bien que Darrieussecq présente « frequent images of "the good mother", elle permet aussi à la figure de la « mauvaise

mère » d'émerger (Marrone, 2008 : 89). Mais est-ce être une mauvaise mère que de faire dormir son nourrisson sur le ventre malgré l'augmentation du risque de mort subite du nourrisson? Ou encore de laisser son bébé pleurer dans son lit quand on sent qu'on ne peut rien faire de plus pour le soulager⁶⁰? Dans les deux exemples donnés, le poupon n'est pas complètement laissé à lui-même; son intégrité physique et mentale n'est jamais mise en danger. À l'inverse de Marrone, il nous semble plutôt que l'écrivaine invalide l'opposition bonne/mauvaise mère puisqu'elle partage son expérience sans préjuger ses comportements ni même céder à la culpabilisation opérée par les autres. La narratrice tient à souligner que « [t]outes les propositions de ce livre peuvent se renverser. » (B, 76) Ainsi, il n'y a pas, dans l'absolu, de bonne ou de mauvaise façon de s'occuper d'un enfant; il n'y a que la méthode privilégiée par une famille donnée dans la limite de ses capacités et au meilleur de ses connaissances. Le partage de sa propre expérience ne vise pas à promouvoir sa méthode comme idéal ni même à encourager le non-conformisme, mais bien de fournir une histoire alternative qui montre aux lecteurs qu'il est possible de déroger dans une certaine mesure aux diktats de la société en matière de puériculture et de bien vivre avec son choix.

Elle raconte qu'à l'hôpital, une sage-femme lui a demandé : « Et qu'avez-vous donc fait pour qu'il soit si prématuré, cet enfant? » (B, 63) Cette question insinue que la prématurité de l'enfant serait la faute de la mère. Plutôt que de s'attarder à l'effet de ces commentaires sur sa perception d'elle-même comme mère, l'écrivaine choisit d'accumuler sans vraiment les commenter les phrases qui déstabilisent. Après le passage ci-dessus, on retrouve ce court paragraphe : « Plus tard, la même, me trouvant en train d'écrire : "ça va empêcher la montée de lait" » (B, 64). À l'instar des remarques de l'entourage concernant le bien-être du bébé, l'auteure reproduit ensuite

⁶⁰ « Depuis quelques temps, tous les soirs au coucher, le bébé pleure, inconsolable. Nous le laissons dans son berceau et fermons la porte. C'est l'heure du vin blanc et des olives, du soleil oblique, du bonheur d'être entre adultes, sous les pins. » (B, 68)

l'inventaire des raisons qu'on lui a données pour favoriser la montée de lait et l'allaitement ou, à l'inverse, pour expliquer les difficultés éprouvées :

Vous ne dormez pas assez.
 Vous ne buvez pas assez.
 Vous pensez trop à votre travail.
 Mangez du fenouil.
 Buvez de la bière sans alcool.
 Prenez de la levure, du pastis, du lait.
 Portez un soutien-gorge d'allaitement.
 N'en portez pas.
 Le lait, c'est psychologique.
 Toutes les mères ont du lait.
 Ma mère n'en avait pas. (*B*, 65)

Le ton accusatif et sentencieux des commentaires est infantilisant et met l'accent sur l'idée de faute, d'erreur ou d'incompétence. Des phrases du type « Vous devriez dormir plus » ou « Puis-je faire quelque chose pour vous aider à mieux dormir? » auraient été plus constructives et moins culpabilisantes. En émettant un jugement sans appel comme « Vous ne buvez pas assez » ou « Mangez du fenouil », les infirmières se positionnent en expertes qui s'adressent à une néophyte et font fi de l'expérience, du vécu et de la sensibilité de la femme à qui elles s'adressent. D'autres intervenantes sont plus subtiles, mais non moins intrusives : « Quand je travaillais au lieu d'être près de lui, elles ouvraient ma porte et ma fenêtre, "pour aérer", et restaient dans ma chambre. "Pas d'oranges en allaitant", commentaient-elles sur ma poubelle. » (*B*, 66) Leur message est clair : la mère devrait se concentrer sur son bébé plutôt que sur son texte.

Encore une fois, cette attitude met la pression sur la mère de « bien » faire les choses pour son bébé. Pourtant, Darrieussecq avait une idée des raisons qui compliquaient l'allaitement : « j'avais l'impression que l'inconvénient de la couveuse, et la faiblesse du bébé pour têter, rendaient simplement l'affaire un peu technique » (*B*, 65). Personne ne s'est soucié de ce qu'elle pensait, même si, elle s'en est rendu compte

plus tard, les directives de l'OMS lui donnaient raison en « préconis[a]nt de ne pas séparer la mère et l'enfant, de le mettre au sein tout de suite, et de ne jamais utiliser de tire-lait » (B, 65).

Ce qu'« on » ne dit pas aussi, mais que Darrieussecq n'hésite pas à écrire, est qu'elle éprouve un amour hautement physique pour son enfant : « Ventre à ventre, chaleur contre chaleur, mon amour maternel est d'abord pédophile, attirance passionnée pour son petit corps, besoin de m'en repaître. » (B, 19) Ce qui est exprimé ici est la tendresse entre une mère et son enfant, l'envie de se blottir contre le corps doux et chaud de son fils. Le propos surprend parce que le mot « pédophilie » est aujourd'hui seulement associé à la perversion qui bascule éventuellement vers une action criminelle. Pourtant, et c'est ce qu'Annie Leclerc montre dans son essai posthume *Pædophilia ou l'amour des enfants*, « dans la formation du mot pédophilie, [...], il y a le mot amour et il n'y a jamais eu le mot sexe » (Guy, 2010). Leclerc forge le terme « Pædophilia⁶¹ » pour inclure à la fois l'amour tendresse, le débordement et la transgression. Selon la philosophe,

Pædophilia donne la vie, le lait, la confiance, et les mots. Mais il arrive que Pædophilia fasse tout le contraire, qu'elle se retourne contre la vie, semant la terreur, le silence et la mort. Si Pædophilia fait le bien le plus précieux aux grands et aux petits, elle fait parfois le plus grand mal. (Leclerc, 2010 : 20)

Darrieussecq n'exprimerait alors que le côté positif, sain de la pédophilie, celui auquel Badinter fait allusion dans *XY. De l'identité masculine* (et que nous avons déjà cité dans le chapitre précédent) : « C'est [la mère] qui, par ses soins, éveille toute [l]a sensualité [de l'enfant], l'initie au plaisir, et lui apprend à aimer son corps. La bonne mère est naturellement incestueuse et pédophile. » (1986 : 76) Elle est pourtant consciente de son versant sombre puisqu'elle déclare : « Maintenant je comprends

⁶¹ La majuscule est essentielle puisque Leclerc en fait un nom propre qui désigne une « démonsse, susceptible de pactiser avec les dieux les plus contraires, de la vie, de l'amour, de la beauté, mais aussi de la mort » (Leclerc, 2010 : 18).

l'inceste, celui qui glisse en pente douce, de câlin en langueur, dans la passion du bébé. Et je comprends la nécessité de la Loi. » (*B*, 84) C'est pourquoi, écrit-elle, « [q]uand je le lave, le frotte, l'essuie puis le câline, c'est consciemment que je m'interdis d'embrasser son sexe : je lui bécote le ventre, à la place » (*B*, 18-19). À l'instar de Christine Angot, elle affirme qu'elle « compren[d] l'attirance sexuelle pour son enfant » (*LT*, 19). Comme l'écrivaine, elle aurait pu écrire : « Je le dis. J'ai le droit de le dire puisque je l'éprouve. » (*LT*, 19) Or, le discours sur l'inceste dans *Le bébé* n'a pas la même portée que dans *Léonore, toujours*. Si, dans les deux textes, il n'y a pas de transgression de l'interdit (l'inceste reste à l'état de fantasme), le désir incestueux envers Léonore est lié à la transmission du trauma de l'inceste avec le père de la narratrice. Chez Darrieussecq, il est plutôt synonyme de

[c]uriosité, désir exploratoire : je voudrais le tripoter un peu plus que de raison pour observer les réactions de son pénis. [...] Quand j'ouvre la couche, parfois son sexe est quasi inexistant, tirebouchonné sur les bourses : un peu de peau fripée; parfois il est tendu, dressé, choquant et mignon à la fois, une bite de deux centimètres. Si l'écriture affronte la maternité, c'est à cet endroit du monde, la bite de mon fils, et nulle part ailleurs (*B*, 145).

La mère se fait exploratrice devant les organes génitaux de son enfant. Il n'est pas question de désir sexuel envers son fils ici, mais bien d'envie de découverte. L'anatomie du nouveau-né est envisagée comme une entité à observer, à apprivoiser et avec laquelle se familiariser. L'auteure inhibe pourtant son envie de prolonger les attouchements puisqu'elle est consciente de la potentielle transgression de la Loi. Le fait d'écrire le désir incestueux est audacieux puisque, bien qu'il fasse partie d'une relation maternelle saine selon Badinter, il repose sur une frontière mince entre normalité et abus. Le choix du verbe « affronter » pour exprimer l'action d'opposition entre écriture et maternité est surprenant parce que, chez Darrieussecq, les deux éléments cohabitent sans entrer en conflit, justement.

5.2.3 L'écriture et la maternité

« Taches d'huile, de lait premier âge et de thé sur ce cahier, écrit dans la cuisine comme souvent. » (*B*, 94) Le carnet souillé est un témoin de la conciliation réussie de la maternité et de l'écriture : les traces de lait rappellent la préparation des biberons pour le bébé tandis que les cernes de thé témoignent du temps passé à écrire. Malgré les interruptions causées par les appels du nourrisson, le livre s'écrit. La seconde partie de la phrase rappelle aussi que, souvent, les femmes, les mères-auteurs en particulier, ont écrit (et écrivent encore) dans la cuisine, le brouhaha du quotidien, entre les tâches ménagères à accomplir et les soins à prodiguer. Cette situation, que Détrez et Simon caractérisent d'« intimisme forcené » (2006 : 82), n'est pourtant pas envisagée comme contraignante ou aliénante chez la romancière. Au contraire, la figure de la femme au foyer est très importante dans son travail. Ses narratrices en sont souvent; elles « parlent à la première personne et [...] écrivent, même si ce n'est pas explicite dans le livre. [Elles] écrivent dans leur tête. » (Kapriélian, 2010 : 10) Elle les privilégie parce qu'elles disposent d'un « espace de vide temporel pour accueillir les fantômes, les métamorphoses, les pensées, les émotions, le ressenti » (Kapriélian, 2010 : 13) et parce qu'elles ont un vécu similaire au sien — elles éprouvent les mêmes difficultés qu'elle, « des difficultés d'écriture et de vie, des difficultés pour mettre des mots » (Kapriélian, 2010 : 10).

Darrieussecq accepte qu'il y a des moments dans une vie qui sont moins propices à l'écriture, comme ceux suivants la naissance d'un enfant. Elle affirme ceci :

les premières semaines je n'étais capable que de constater l'absence de désir pour le texte en cours : il était hors sujet, il ne trouvait plus sa place dans ma vie. Je n'étais pas non plus capable d'écrire sur le bébé. Aucune idée ne me venait, pas même l'envie d'une idée (*B*, 97).

La période post-partum est surtout favorable à la récupération, à la découverte du nouveau-né et à l'établissement d'une routine. La nouvelle mère, chargée

d'hormones, épuisée et déstabilisée, ne dispose pas de l'espace mental nécessaire à l'écriture. Britt offre dans son essai une description saisissante de cette période :

[...] au début, tout est un brouillard, tout est humide et caniculaire et affolé et éperdu, et alors on n'écrit pas des masses, on coule de partout, on se déverse de larmes de sang de lait d'amour, mais bien vite — si vite et, en même temps, après mille éternités — l'air se dégage, le soleil se lève à la même heure pour nous que pour le reste du monde, on ferme quelques champelures et, de façon générale, on continue, on change très peu. Tu écris depuis toujours; tu continueras à écrire. Les bébés font des siestes. Les bambins vont à la garderie. Les enfants vont à l'école. Tous se couchent généralement assez tôt (Britt, 2013 : 28-29).

Ce passage traduit bien l'intensité des premiers moments. La mère et l'enfant — l'autre parent aussi, mais souvent dans une moindre mesure puisqu'il reprend généralement le travail plus rapidement — sont lovés dans une bulle d'intimité rythmée par les boires, les changes et les siestes. L'aménagement du temps de travail devient de plus en plus facile à partir du moment où les enfants ont un horaire régulier. Le déversement de fluides (larmes, sang, lait) est bientôt remplacé par un flot de mots qui en est pourtant la continuation.

Darriussecq parle du vortex des premières semaines avec le bébé dans des termes similaires à ceux de Britt : « Journées étranges du début, dont j'avais peu entendu parler; peut-être parce que s'y noue une intimité exclusive, le lien, l'asphyxie, le tournis — divisées en six à peu près, ni jour ni nuit » (*B*, 12). Les mots « brouillard », « humide », « caniculaire », « asphyxie » et « tournis » traduisent tous une forme d'enfermement. Malgré cette période très accaparante et intensive, Britt constate qu'« on change très peu »; celles qui écrivaient avant d'avoir un enfant continueront d'écrire après la période du nourrisson. Les deux femmes acceptent qu'il y a un temps pour le bébé et un temps pour la vie intellectuelle; c'est ainsi qu'elles peuvent vivre pleinement chaque étape.

Contrairement à Barbara, la protagoniste du roman d'Éliette Abécassis, qui croit sa vie ravagée par la naissance de son bébé, Darrieussecq sait que la période de dévouement complet est éphémère :

J'ai cessé de désespérer quand j'ai compris que ce temps-là serait court, qu'il ne durerait pas toute la vie. J'ai cessé de désespérer quand une crèche s'est présentée, elle le prenait en octobre. Le temps se réorganisait autour de cette date : celle où je rejoindrais le monde du dehors. Alors je suis descendue dans ce bain de lait, j'ai clapoté, flotté, je me suis saoulée de ce temps du bébé⁶², parce que plus tard je recommencerais à penser, à écrire, à vivre avec les hommes. (*B*, 12)

Les deux citations ci-dessus font référence au temps hors-temps du début de la vie du nourrisson. Quand on est submergé dans le quotidien des soins, le temps semble figé (« mille éternités »), mais, après coup, quand le bébé devient un tout-petit, on se dit que le temps a passé bien vite (« si vite »). Dans le deuxième passage, cette période se double d'une dialectique dedans/dehors qui coïncide avec, d'une part, le temps du nourrisson et, d'autre part, la période où le bébé est pris en charge par la crèche. Ainsi que le souligne Darrieussecq, « Cela prend deux à trois mois pour que le nourrisson devienne le bébé : le temps de trouver un mode de garde, de reprendre le travail, de cicatriser le corps, pour se tourner soi-même à nouveau vers le monde, pour être joyeuse à nouveau. » (*B*, 86) Le découpage du texte tient compte de cette métamorphose : le premier cahier couvre le printemps et l'été et représente la période du nourrisson tandis que le deuxième, écrit de la fin de l'été à l'automne, traite de l'étape du bébé : « Ce n'est plus le nourrisson, ce n'est pas encore l'enfant : c'est le bébé, le bon gros bébé, le vrai bébé. » (*B*, 109)

Cette nouvelle étape dans la vie de la nouvelle mère autorise le retour de l'écriture. À son rythme, pendant les siestes du petit, elle arrive à écrire « quelques lignes pour rendre compte » (*B*, 119). Comment l'auteure négocie-t-elle son rapport à

⁶² Suivant la logique de construction du texte, l'auteure aurait dû écrire ici « ce temps du nourrisson ».

l'opposition création-procréation? Avec Marrone, constatons que « Darrieussecq does not question whether the protagonist will write and mother, but rather she exposes how she does it. » (Marrone, 2008 : 84) Comme nous l'avons vu, il lui arrive de coucher son fils sur le ventre pour qu'il dorme plus longtemps et qu'elle puisse continuer de travailler. Ou encore qu'elle le place sur ses genoux « en lui donnant [s]on auriculaire à téter. De la main droite restée libre, [elle] peu[t] écrire » (B, 33). Parfois, quand l'enfant est malade ou plus exigeant, le temps pour créer ne vient pas : « Le poser là, calé entre deux coussins. Boire un café sur le balcon. Pas une ligne depuis deux jours. Attendre, toute la journée, qu'il s'endorme, attendre une heure de liberté. » (B, 131) La narratrice ne s'affole pas; elle accepte ces moments improductifs sachant qu'ils sont passagers. Les consigner dans le texte fait partie de sa démarche; c'est une manière de montrer comment elle arrive (souvent aisément, parfois difficilement) à concilier écriture et maternité.

Marie Darrieussecq « n[aurait pas pu] mieux dire par la fiction : [elle a] le bébé constamment sous les yeux » (B, 34). La narratrice n'a pas la distance critique et physique (c'est-à-dire la solitude) nécessaire à la fiction : « *Une écriture structurée par sa propre contrainte*, les poncifs trouvent leur écho, les appels du bébé découpent ces pages, d'astérisque en astérisque » (B, 34; l'auteure souligne). Peut-être est-ce précisément parce que Darrieussecq voulait exprimer le discontinu et le fragmentaire qu'elle a choisi les cahiers. Ceux-ci lui permettent de raconter le quotidien et le banal, l'immédiat, comme le passage suivant : « Je fais longuement pocher une poire, je la pèle, je l'écrase menu menu. Il n'en veut pas. Il veut bien de son petit pot. » (B, 119) Un geste anodin qui, de surcroît, ne sert à rien puisque le bébé refuse de manger le fruit. Le fait de le rapporter lui donne une importance nouvelle. Cette pratique met en valeur les innombrables actions du quotidien posées par les parents qui, si elles n'étaient pas immortalisées sur papier, s'évanouiraient avec la répétition et le temps qui passe.

Au lieu de se sentir empêchée par les contraintes qui fragmentent le temps de travail, l'auteure en fait un moteur de son écriture. Plus encore, les deux occupations en viennent à s'enrichir mutuellement :

Bonheur d'écrire, bonheur d'être avec le bébé : bonheurs qui ne s'opposent pas. [...] Bonheurs qui loin de s'entremanger se nourrissent l'un de l'autre. L'écriture pousse ici avec le bébé, et le bébé profite de l'écriture, puisque ce cahier rend sa mère heureuse. Je continue à travailler. (B, 99)

Les premiers mois, comme Darriussecq est constamment en présence du bébé et qu'elle ne dispose pas de beaucoup de temps pour penser, il lui est plus aisé d'écrire sur son vécu, son quotidien de jeune mère. Plus tard, elle reconnaît qu'elle va « bientôt pouvoir écrire sur autre chose » (B, 154). Ce constat coïncide avec le retour de ses règles, comme si elle avait fait le tour du sujet ou que s'opérait avec le fils une coupure.

À la fin du texte, comme dans *Léonore, toujours*, le bébé fait une chute : « Cabriole : il tombe du canapé et s'écrase par terre. Il marque un temps — une, deux secondes — avant de pousser des hurlements » (B, 180). Contrairement à *Léonore* dans le texte d'Angot, le bébé survit. Darriussecq n'a pas besoin de le faire mourir pour continuer à écrire.

5.2.4 « L'allaitant, biberonnant, l'endormant » : La figure du bébé

Ainsi que nous l'avons vu plus haut, l'auteure écrit pour débusquer les lieux communs et renouveler le langage. À ces deux objectifs s'en greffe un troisième, celui de déjouer l'éventualité de la mort :

J'écris pour conjurer le sort — tous mes livres : pour que le pire n'advienne pas. J'écris ce cahier pour éloigner de mon fils les spectres, pour qu'ils ne me le prennent pas : pour témoigner de sa beauté, de sa

drôlerie, de sa magnificence; pour l'inscrire dans la vie, comme on signe une promesse, ou comme par un ex-voto on remercie. (*B*, 79)

Cet ouvrage se veut donc un témoin de la vie du bébé, un lieu d'inscription de son existence. Les cahiers, même s'ils sont issus d'un questionnement personnel, produisent ici une œuvre tournée vers l'Autre, le fils. Ce dernier fait d'ailleurs la joie de sa mère, qui affirme : « Quand il est né je voulais retomber enceinte tout de suite. Je voulais le refaire à nouveau, lui, le même. Je voulais l'avoir en double, en triple, collectionner ses clones, accoucher de lui dans un présent éternel. » (*B*, 37) L'envie de la multiplication de l'enfant témoigne de l'amour incommensurable que peut éprouver une mère pour sa progéniture. Écrire sur lui est d'ailleurs une manière de le mettre au monde encore et encore, chaque fois que le livre est lu. La même idée de l'écriture comme geste de commémoration était d'ailleurs présente chez Camille Laurens et Laure Adler (voir p. 188-190). Si Laurens et Adler voulaient ramener leur fils à la vie par le texte, Darrieussecq cherche plutôt à tenir la mort à distance.

Une des stratégies discursives qu'elle emploie pour y arriver est de multiplier les descriptions du bébé. Ces dernières concernent différents aspects, comme l'apparence physique : « Ses paupières sont bleutées, translucides, veinées de rose foncé. [...] Sa bouche est minuscule, humide, entrouverte. Sur le côté gauche du front, un "A" est écrit en veines bleues. Très nette dans sa couveuse, la lettre s'estompe aujourd'hui » (*B*, 60); les odeurs qu'il dégage : « Il sent le pain grillé, le biscuit, la fleur d'oranger, le miel, le lait, et une ou deux fois par jour, la merde » (*B*, 103); les sons qu'il émet : « Sa chanson quand il cherche le sommeil, sa mélodie de gorge, sa plainte, sa fatigue — le voir glisser ailleurs, yeux mi-clos, tourterelle » (*B*, 29); etc. Ce portrait dressé contribue à distinguer le bébé des autres, à révéler son unicité. D'une part, la narratrice semble espérer que le fait de parler de lui empêchera la Mort de le lui ravir. D'autre part, si, par une tragique coïncidence, il venait à mourir, elle aurait au moins eu la chance de capter et d'immortaliser ce qu'il était. En même temps, par ces descriptions, elle remplace des clichés (idées reçues) par des clichés (images) : « je

faisais des photos mentales : je ne me lassais pas de le contempler, d'essayer de le voir » (Darrieussecq dans Bosse, 2011 : 6). Voilà une manière de plus d'inscrire son fils dans le texte.

Darrieussecq manifeste son émerveillement vis-à-vis l'existence du bébé à de nombreuses reprises; elle ne « peu[t] pas croire qu'il soit sorti [d'elle] » (B, 11). La présence du bébé « est stupéfiante; est incompréhensible » (B, 13). Elle écrit : « Quand le bébé est né, la stupéfaction et l'amour se confondaient. Je l'aimais et je l'admirais d'être là : d'avoir surgi de façon si incongrue, si insolente. Il m'était difficile de croire que les autres bébés font de même. » (B, 40) Le fait de devenir mère transforme sa perception de la maternité et des nourrissons. Parce qu'elle a vécu l'accouchement et qu'elle voit son enfant se développer sous ses yeux, elle comprend désormais combien la naissance est un phénomène à la fois millénaire et inouï, un « miracle accompli », comme l'ont dit les patientes en analyse du psychanalyste André Green (1975 : 915). Or, la rencontre avec le nouveau-né qui s'est formé pendant 40 semaines dans sa matrice est tellement prodigieuse qu'il est difficile de croire que d'autres familles vivent la même chose qu'elle, que la naissance d'un être humain est chose commune, au final.

Dans le texte, rappelons-le, Darrieussecq cherche à analyser les lieux communs pour voir s'ils ont une certaine résonance chez elle. Si elle invalide plusieurs idées reçues en les revisitant, elle convient en revanche que d'autres collent à sa réalité : « Les clichés reprennent sens pour moi, les formules, oui, puisque sans métaphore *je donnerais ma vie pour lui*. C'est la première fois que cette phrase est vraie, que j'entends sa vérité; la première fois qu'elle est mienne. » (B, 42-43; l'auteure souligne) Dans la même visée exploratoire, elle se demande ce qu'est « le bébé » : « Ce que je sais peu à peu de lui n'est nourri que des tâtonnements qui nous rapprochent. Il est fait de mots et de temps, de chair, d'élan. Aucun programme ne le code; aucun désir ne suffit à expliquer ce qu'il est. » (B, 188) Le bébé, pris

littéralement pour un objet, est analysé, ausculté, retourné et commenté puisque : « Le petit de l'humain : il doit bien avoir quelque chose à chercher, à comprendre là⁶³. » (B, 11) À posteriori, elle se rend compte que son projet de réfléchir au bébé répond en quelque sorte à un étonnement de Guillaume Dustan dans *Génie divin* : « [...] je trouve qu'on ne pense pas du tout assez à ce qu'est un bébé, à ce que c'est qu'être un bébé. Personne ne fait ça. C'est vraiment un drame » (B, 45). Comme quoi elle n'est pas la seule à reconnaître qu'on a encore beaucoup à dire et à apprendre sur ces petits êtres.

Ce qui pourrait étonner cependant, c'est que l'enfant n'est jamais nommé. La narratrice et son conjoint non plus d'ailleurs; ce dernier est simplement appelé « le père du bébé ». Les personnes sont donc considérées dans leur fonction (l'enfant de, le père de), dans leur aspect relationnel et non dans leur individualité (enfant X, homme X). Ce choix narratif a probablement une fonction identificatoire : l'auteure choisit des syntagmes neutres pour que les lecteurs s'identifient plus facilement aux personnages. S'il n'est pas nommé, « le bébé » sera ainsi plus facilement considéré comme un concept ou un objet (d'étude). Pourtant, comme nous l'avons vu, la narratrice s'attache aussi par l'emploi de la description à montrer en quoi son bébé est unique. « Le bébé » est donc à la fois générique, à la fois particulier (c'est-à-dire son bébé). Par exemple, dans la phrase « Le bébé est la seule créature au monde à n'être doté, comme moyen de défense, que d'une sirène — certes puissante » (B, 165), « le bébé » est générique, tandis que dans la phrase « Le bébé m'empêche d'écrire, en se réveillant » (B, 14), « le bébé » est précisément celui de l'auteure.

Le titre du livre ainsi que le choix de l'article défini devant le substantif « bébé » ont fait l'objet d'une réflexion de l'auteure visible dans le texte :

⁶³ L'auteure exprime son désir de compréhension à plusieurs reprises dans le texte, voir par exemple les passages suivants : « J'ai cessé de désespérer quand j'ai compris... » (B, 12); « C'est incompréhensible » (B, 13); « Les bébés des autres n'existaient pas, je le comprends maintenant, parce que le bébé n'existe que dans la continuité intime, dans le lien avec nous, ses parents. » (B, 17)

« Bébé », disent les publicitaires, certaines puéricultrices, les psychologues de magazine, les manuels pour parents : « Et comment va bébé? Bébé a bien mangé? Et maman, pas trop fatiguée? » L'absence d'article est comme certains tutoiements, un chantage à l'intimité, et un mépris de la pensée. [...] La résistance commence par le maintien de l'article : *le bébé*. » (B, 43-44)

Cette pratique favoriserait alors une familiarité factice et infantilisante. Selon Chadderton, « The definite article gives the baby importance and individuality, far from the echoes of advertising. » (Chadderton, 2009: 159) En même temps, l'article défini (par opposition au déterminant possessif, par exemple) rend le bébé impersonnel et le garde à distance. Dans l'optique de l'écriture d'un livre comme lieu d'inscription de la vie de l'enfant cependant, le bambin n'est plus le générique précédé de l'article « le », mais plutôt l'enfant de l'écrivaine. Il nous semble donc que Marie Darrieussecq réfléchit au « bébé » pour comprendre le lien qui l'unit à « son bébé » et pour lui rendre hommage.

5.2.5 De la « folie maternelle » à l'affirmation de la maternité

« Il rêve, yeux ouverts, calé entre deux coussins. Je suis folle de lui. » (B, 123) Tantôt la folie désigne un amour profond teinté d'admiration pour le nourrisson, tantôt elle caractérise l'état de complète disponibilité de la mère lors des premières semaines avec le nouveau-né :

Ces deux premiers mois, je n'étais au monde qu'à demi, n'entendant qu'à demi ce qu'on me disait, ne voyant qu'à demi les gens, lisant mal les livres. La moitié de mon cerveau était à lui : avait-il assez chaud, respirait-il bien, ne l'avais-je pas entendu geindre? [...] C'était une forme de folie. J'étais en contact permanent avec un autre monde, comme une extraterrestre percevant sans répit, dans sa boîte crânienne, les échos de sa planète d'origine. J'étais douée d'ubiquité, de suprasensitivité. (B, 32-33)

André Green classe cette manifestation de la « folie maternelle » dans la catégorie des « expériences psychotiques normales ». Il affirme d'ailleurs que « [l]e remodelage de l'activité perceptive de la mère aux moindres signaux venus de l'enfant [lui évoque] une sensibilité quasi hallucinatoire au réel. » (Green, 1975 : 915) Bien qu'elle considère que cette période s'accompagne d'une « réduction de la pensée », Darrieussecq ne cherche pas à s'affranchir de cet état. Pas trop rapidement, du moins. Plutôt, elle l'accueille avec plaisir puisque, raconte-t-elle, depuis longtemps elle a cherché à le vivre : « Une phrase des *Petits chevaux de Tarquinia* m'avait frappée, j'avais dix-huit ou dix-neuf ans, au point d'inaugurer mon désir d'enfant : "Depuis la minute où il est né je vis dans la folie." J'avais envie de cette folie. » (B, 52) Le personnage de Marguerite Duras n'explicite pas ce qu'elle sous-entend par cette phrase, mais le lecteur comprend que ladite folie évoque un amour grandiose mêlé d'une crainte constante que quelque chose arrive à l'enfant.

C'est sans doute la prolongation d'un tel dévouement qui aurait pu être difficile à vivre puisque la narratrice déclare que « [l]e "baby-blues", c'est le désespoir d'adultes engluées dans le rythme d'un nourrisson, ayant à affronter seules une telle réduction de la pensée » (B, 99). Or, elle a choisi de se remettre à l'écriture pour « rejoindre le monde du dehors », c'est-à-dire prendre une certaine distance (physique et critique) par rapport au bébé. Elle s'efforcera d'ailleurs de maintenir cette distance (saine) avec le bébé tandis qu'il grandira :

Le bébé est mortel, peut-être, mais pas par combustion instantanée. Une part de l'amour que je lui porte se manifeste par la peur; mais il ne mourra pas d'être laissé grandir. Il faut donc le vacciner, prendre des précautions simples, et éloigner de soi, autant que faire se peut, la pulsion de mort (soigner sa névrose). (B, 100)

Ainsi, l'amour est souvent accompagné par la peur de perdre l'être aimé. « Soigner sa névrose », c'est accepter que la peur soit présente tout en veillant à ce qu'elle n'entraîne pas de comportements surprotecteurs ou envahissants.

L'auteure raconte un moment où elle a choisi d'aller contre les recommandations médicales pour faire ce qu'elle croyait être le mieux pour son nouveau-né de trois jours. Arrivée à la pouponnière pour voir son fils, elle le trouva bien malheureux : « tortue renversée, [il] battait l'air des quatre pattes, cherchait les bords perdus de l'utérus; et il s'époumonait : un grelot pathétique derrière le plexiglass » (B, 177). L'infirmière l'avait couché sur le dos selon les directives des pédiatres; cette position réduirait les risques de mort subite du nourrisson et serait plus ergonomique pour les hanches des bébés. Consciente des raisons qui expliquaient le choix de cette position, la narratrice savait aussi que son fils, prématuré, avait besoin de prendre des forces.

Je suis revenue devant la couveuse. J'ai ouvert la porte, et la chaleur humide est remontée le long de ma manche. J'ai glissé la main sous son dos, et d'un seul geste, sans me soucier des fils, des tubes, des électrodes, je l'ai retourné comme une crêpe. À la seconde il s'est endormi. Les engins se sont tus. Cette nuit-là j'ai compris que c'était moi, sa mère. (B, 178)

Cette anecdote a contribué à renforcer l'attachement entre la mère et son enfant et à lui prouver qu'elle était la mieux placée pour détecter ses besoins. Mise devant un dilemme — faire confiance aux médecins qui préconisent la sécurité de l'enfant ou se fier à ses impulsions de mère protectrice —, l'auteure a choisi de s'en remettre à son savoir maternel, et cela lui a servi : le poupon s'est endormi paisiblement. Cette scène illustre une confrontation entre le savoir de la mère et le savoir médical. Nous voyons un parallèle avec Camille Laurens, et un contraste aussi. Darrieussecq s'est fait confiance tandis que Laurens regrette de ne pas s'être fié à son ressenti.

Cela dit, le processus d'incarnation de la maternité n'est pas instantané. Elle considère ainsi que « [c]'est [s]on deuxième enfant qui [l]'a faite mère (jusqu'à en désirer un troisième) », ajoutant : « J'ai accepté le fait que ma vie avait changé. Je ne retrouverais pas ma vie toute de liberté, mais j'avais gagné en amour et en force. La place de l'écriture — de la photo, de la création — se refaisait ailleurs. » (Darrieussecq dans Bosse, 2011) Qu'est-ce qu'être une mère pour Darrieussecq si

donner la vie, nourrir et veiller au développement de son enfant n'est pas suffisant? Est-ce seulement à partir du moment qu'on acquiesce à la réalité que notre vie sera transformée qu'on peut embrasser la maternité? Être mère correspond aussi à ceci :

infantilisation, culpabilisation, castration. Gnognoteries, gnangnandises, rôto. Repli. Névrose. Autisme. Omphalique. Vierge Marie et Mater Dolorosa. Génitrice. Maman = Mort : c'est la vulgate en réaction, le cliché répondant aux niaiseries, l'autre sentimentalisme. « Mère » avec « abusive », « famille » avec « rancie ». Prendre la liberté, d'inventer, les phrases, l'amour, la merveille, ce programme de vie, de désir : être mère (B, 178-179).

Sa définition est loin de concorder avec les images de plénitude maternelle véhiculées par la doxa. Si elle fait ressortir les côtés sombres (castration, névrose, Mort, etc.), elle prend aussi le soin de spécifier qu'être mère, c'est aussi inventer sa propre maternité. Ce faisant, elle met en scène l'ambivalence inhérente à l'expérience maternelle.

5.2.6 La transmission du savoir maternel

La perception qu'a une femme de la maternité dépend bien sûr de sa propre expérience maternelle, des discours sociaux véhiculés, mais aussi, et surtout il nous semble, du rapport à sa propre mère. Si certaines veulent reproduire des principes qui ont présidé à leur propre éducation, d'autres cherchent plutôt à s'affranchir des comportements observés chez leurs parents. Dans un cas ou dans l'autre, il s'agit de jongler avec le legs de la transmission filiale. Chez la narratrice du *Bébé*, la filiation est surtout physiologique : « Regardant les photos de nous, jeunes accouchées, ma meilleure amie et moi : ce sont les photos de nos mères. Le lit d'hôpital, la fatigue sur le visage, la lumière. C'est incompréhensible. » (B, 13) Au-delà des éventuelles ressemblances frappantes entre la mère et la fille, d'ailleurs tenues sous silence, ce qui frappe dans cette image est la répétition du même scénario et la création d'un lien

par la réalité de l'accouchement. Les amies n'ont pas reconnu les similarités entre leur cliché respectif, mais bien avec celui de leur mère. Les deux générations deviennent liées entre elles par le passage dans le lit d'hôpital et par la lumière qui se dégage de leur visage fatigué après l'accouchement. Les images semblent devenir le passeport d'admission dans un clan d'initiales.

Les autres références à la mère (et au père ou aux beaux-parents) de l'auteure dans le livre sont épisodiques⁶⁴. Elle souligne « l'inaptitude des grands-parents à acheter le bon paquet de couches » (B, 34). Ce commentaire invalide leurs compétences, bien que, à leur défense, « [l]es couches jetables n'existaient pas encore » quand l'auteure était petite; ils n'ont donc pas pu accumuler le savoir concernant les tailles selon le poids. En revanche, les grands-parents lui donnent volontairement un relais très apprécié : « Quand l'un ou l'autre grand-père l'emmène pour une promenade, ou quand il est gardé par l'une ou l'autre grand-mère, je n'éprouve nulle inquiétude, mais un grand soulagement [...]. » (B, 133) Darrieussecq leur accorde une confiance absolue. Elle souligne d'ailleurs que son fils « a bien de la chance » (B, 132) d'avoir des grands-parents qui « en sont fous » (B, 132). Les anecdotes qu'elle raconte de sa propre enfance sont positives, ce qui témoigne d'une relation enviable avec ses parents : « Le bébé que j'étais a vu, à six mois, l'homme marcher sur la Lune. Mes parents m'avaient réveillée au milieu de la nuit pour me mettre devant la télé. J'aime qu'ils aient eu cette idée, j'aime les jeunes gens qu'ils étaient. » (B, 149) Par ailleurs, la narratrice ne décrit pas de rapport particulier avec sa mère. Outre sa présence auprès de l'enfant au même titre que le père/grand-père, aucune mention n'est faite des possibles enseignements transmis de mère en fille.

Le savoir maternel, Darrieussecq semble plutôt aller le chercher dans les textes théoriques et dans les récits d'autres auteur(e)s. Ainsi, « [l]isant Winnicott ou Dolto,

⁶⁴ Le rapport à la mère est exploré de manière beaucoup plus soutenue dans le roman *Le pays*, par exemple.

[elle] savoure l'énigme résolue, le mot si juste qu'il sauve » (B, 113). Elle constate en revanche qu'il n'y a

[p]as de bébés chez Nathalie Sarraute, ce n'est pas son propos; rien non plus chez Virginia Woolf. Je ne sais quel journaliste se scandalisait, à la mort de Duras, que jamais son enfant n'eût de place dans ses livres, comme si une femme devait nécessairement... La bêtise est une longue fatigue (B, 51).

Elle recense certains passages traitant de bébés ou de jeunes enfants chez James Joyce, Tolstoï, Rilke, Stephen King, etc. Parmi ceux-ci, il y en a un qui fait référence aux hurlements de la femme qui accouche (Rilke) tandis qu'un autre raconte une scène d'horreur dans laquelle « le fils de quatre ans revient d'entre les morts trucidar sa mère qui [ne peut s'empêcher de lui ouvrir] les bras » (King; B, 53). Darrieussecq s'empresse alors d'ajouter qu'« [i]l n'y a pas d'écriture féminine, évidemment; il y a peut-être des thèmes féminins. Certains hommes savent d'ailleurs les prendre en charge » (B, 50). Bien qu'il soit rafraîchissant (malgré l'horreur) de croiser « sa majesté bébé » ou de jeunes enfants dans les textes de certains romanciers, il nous semble difficile de croire que la narratrice darrieussecquienne considère comme éclairants ces brefs clins d'œil. Or, elle pourra se reposer sur ses contemporaines pour faire quelques apprentissages :

Après un accouchement, pour je ne sais quelle raison de sécurité il faut rester deux heures jambes écartées, à plat dos sur la table de travail. Relisant *Interview* de Christine Angot je m'aperçois que ces deux heures, les accouchées « à terme » peuvent les passer avec leur bébé sur le ventre. (B, 115-116)

Rappelons-nous aussi l'expérience de conciliation de l'écriture et de la maternité glanée chez Ernaux (dont nous avons parlé dans le chapitre I) : « Dans *La Femme gelée*, Annie Ernaux écrit : "Deux années, à la fleur de l'âge, toute la liberté de ma vie s'est résumée dans le suspense d'un sommeil d'enfant l'après-midi." » (B, 14)

Les mots des autres ne sont toutefois pas entièrement satisfaisants. Darrieussecq cherche en vain une « théorie du bébé — au moins une ébauche » (B, 138). C'est dans l'espoir d'en formuler une qu'elle entreprend d'écrire le livre. Si elle n'y arrive pas tout à fait, elle conclut toutefois qu'il « faut affirmer la joie de mettre au monde, l'éblouissement de laisser passage à une conscience » (B, 101); telle est sa mission.

5.3 La conciliation réussie?

Les deux narratrices, qui sont déjà des auteures connues au moment de la publication du texte à l'étude, ont d'emblée accès à la subjectivité et usent de cette subjectivité pour réfléchir à la question de la conciliation création/procréation et commémorer la naissance de leur garçon.

Une amie de Darrieussecq, mère de deux enfants, affirme : « Je ne peux pas écrire, parce que je suis incapable de faire mourir les enfants. » (B, 53) Dans un certain sens, cette phrase est l'affirmation d'une incompatibilité entre maternité et création. Son rôle en tant que mère consiste à assurer la survie de ses enfants, que ce soit en répondant à leurs besoins de base ou en les protégeant contre l'adversité, jusqu'à ce qu'ils atteignent l'âge adulte. Cette attitude est tout à fait contraire à la nécessité d'une romancière de faire parfois mourir les enfants pour le bien de l'histoire. Ce choix nous rappelle le « dilemme de la "romancière" » énoncé par Nancy Huston et résumé ainsi : « Une mère doit incarner, face à son enfant, la responsabilité, la solidité, le sens des réalités. Un écrivain est un peu enfant lui-même : casse-cou, capricieux, rêveur, aventurier... Il doit pouvoir perdre les pédales; une mère n'en a pas le droit. » (JC, 251) Huston s'oppose à cette conception exclusive et propose plutôt que c'est en acceptant « la maternité, la matérialité, la mortalité » (JC, p. 329) et en laissant l'autre parent prendre sa place dans l'éducation des enfants que les mères auront la liberté et le pouvoir de se consacrer à la fois à leur famille et à leur

potentiel créateur. Darrieussecq, pour sa part, ne voit pas d'objection à « faire mourir les enfants » :

Aujourd'hui je tuerai autant de bébés qu'il le faut à l'écriture, mais en touchant du bois. Ce n'est pas le tabou qui m'inquiète, c'est la répétition, la malédiction, tout ce qui névrotiquement fait croire à l'ombre portée de l'écrit sur la vie. Écrire sans superstition : éloigner de soi les fantômes.
(B, 54)

Elle ne voit pas les choses de la même façon que son amie. Pour elle, faire mourir un enfant de papier reste dans l'univers de la fiction. Ce qui l'angoisse, c'est plutôt l'omniprésence de la mort dans ses textes; elle voit cette répétition comme une malédiction. Ce point de vue s'explique par son histoire personnelle et son obsession pour « les fantômes, les petites tombes, les corps disparus » (Jordan, 2012 : 146) : « ça m'est un sujet pénible et c'est difficile pour ma famille que je revienne tout le temps là-dessus, mais voilà, je n'ai pas le choix » (Jordan, 2012 : 146). L'écriture lui permettra peut-être d'exorciser ses démons, sinon, du moins, d'arriver à faire le deuil de ses morts.

Par ailleurs, les deux auteures contribuent à la transmission du savoir des femmes. Dans *Journal de la création*, Huston tisse des liens entre ses sœurs littéraires du passé — Elizabeth Barrett Browning, Virginia Woolf, Zelda Fitzgerald, Sylvia Plath et George Sand — qui ont, chacune à sa manière, réfléchi aux liens qui unissent l'art et la vie afin de créer entre les générations de femmes une filiation symbolique.

À d'autres moments, Huston s'oppose à certaines idées qu'elle considère injustes. Par exemple, elle souligne combien Beauvoir voit la grossesse comme un phénomène que les femmes subissent, et le fœtus comme une « gélatine tremblante ». La diariste, pour montrer son désaccord avec cette idée, s'adresse à son enfant et le considère comme la preuve d'un savoir accumulé et mis en œuvre :

(C'est de toi qu'elle parle, mon enfant, c'est toi la gélatine tremblante. Est-ce que tu te sens « déchu » en ce moment? Frissons-tu dans ma

« matrice secrète et close comme un tombeau »? Womb... tomb. Mommy... mummy. La mère comme momie. Facile. Les gens ont l'épouvante facile, tu ne trouves pas?) (JC, 135)

Ainsi, ses prédécesseuses sont parfois des modèles, parfois des contre-modèles. *Le bébé*, pour sa part, se veut un lieu d'exploration et de réflexion sur la maternité, l'écriture et le bébé (pris comme objet d'étude). Les mots des autres, souvent culpabilisants, sont associés au discours social. Afin de débusquer les lieux communs et d'établir sa propre définition de la maternité, l'auteure cherche dans les paroles des autres des idées qu'elle pourra faire siennes.

Huston ne traite pas directement d'ambivalence maternelle dans ce texte puisque le bébé avec qui elle est en train de tisser des liens est encore dans son utérus. Cela dit, il ne fait aucun doute qu'elle est sensible à l'importance de représenter les émotions contradictoires qui caractérisent son rapport à lui; nous l'avons vu, c'est d'ailleurs dans l'objectif de diffuser un témoignage de mère qui se distingue des portraits de sacralisation maternelle qu'elle a accepté de traduire *The Mother Knot* (1976) de Jane Lazarre, un récit féministe désormais classique. En outre, elle propose dans le *Journal* d'accepter l'esprit et le corps, la matérialité et l'élévation de l'esprit, ce qui va dans le même sens que Parker et Benhaïm. Pour bien vivre avec l'ambivalence maternelle, il faut accepter son existence, c'est-à-dire autant les sentiments de haine que d'amour.

Chez Darrieussecq, le lecteur a sporadiquement accès à des manifestations de l'ambivalence. Le passage suivant en est un exemple :

Encore une journée où il a mal au ventre. Nous attendons, lui et moi, des deux côtés de la douleur. Il suffoque, je n'en peux plus, en fin de journée il se calme. Le lendemain il est grognon, il ne veut pas dormir, il ne veut pas se promener, il ne veut pas se taire; nous ne nous aimons plus.
(B, 131)

L'adverbe « encore » en début de phrase laisse supposer que les maux de ventre sont fréquents. Agissant comme un mur, le mal-être de l'enfant le sépare de sa mère. La

dernière phrase présente une accumulation qui résulte en l'expression d'un sentiment proche du désamour. S'il y a de la haine, elle est modérée, mais tout de même exprimée.

Pour l'auteure, l'acceptation de la part d'ambiguïté dans le lien à l'enfant lui permet de déconstruire la polarisation des images de la maternité. Il n'y a pas de « bonne mère » d'un côté et de « mauvaise mère » de l'autre; en fait, ces catégories n'ont que peu de sens pour elle :

Une « bonne mère », saurais-je l'être? Voilà une question qui ne m'aurait pas effleurée si « mère » et « culpabilité » n'étaient toujours proposés ensemble. J'ai essayé, enceinte, de me concentrer dessus : ne pas me la poser ferait nécessairement de moi une mère indigne. Mais il m'était difficile d'entendre le sens de ces mots; comme si, « mère », j'allais devenir quelqu'un d'autre, et me doter soudain d'une valeur, « bonne », ou « mauvaise ». (B, 104)

Enfin, Huston comme Darrieussecq réussissent à concilier écriture et maternité de façon harmonieuse. Ainsi que l'affirme Trout à propos du *Bébé*, « [l]e corps-à-corps entre mère et bébé, loin d'éloigner la narratrice de son désir d'écrire ou de détruire sa capacité à écrire va, au contraire, lui faire appréhender la réalité différemment. L'écriture et le bébé s'enrichissent mutuellement. » (Trout, 2016 : 107) La preuve de la réussite de son entreprise est qu'elle projette d'« [a]voir un autre enfant avec le père du bébé » (B, 147), tout en faisant les plans de ses prochains livres.

Les deux écrivaines reconnaissent à leur façon qu'il y a un temps pour chaque chose : l'une écrit avant de donner naissance, tandis que l'autre se plonge dans les mots après la période fusionnelle des premiers mois du nourrisson. Pour Huston, c'est l'écriture et ensuite le bain de lait; tandis que pour Darrieussecq, c'est le bain de lait, ensuite l'écriture. Pour les deux auteures aussi, la contrainte de temps est un moteur d'écriture. Ce temps, qui ne ressemble à aucun autre, devient le facteur structurant de la forme du texte.

CONCLUSION

« Qu'ai-je fait de mon imaginaire ces derniers temps? Il ne suffit plus que je m'enferme dans mon bureau. Il faut retrouver de l'espace à l'intérieur. Où prendre le temps de tâtonner? Mon cerveau est colonisé. Même absent, le bébé m'accapare. » (Dhée, 2017 : 65) Ce discours est celui que tient la protagoniste nouvellement mère de *La femme brouillon* d'Amandine Dhée. La première question posée témoigne d'un bouleversement de sa créativité et de ses habitudes de travail en raison de la naissance de l'enfant, tandis que la deuxième suggère une diminution du temps disponible. Le choix du syntagme « retrouver de l'espace » et des verbes « coloniser » et « accaparer » connotent la saturation, voire l'envahissement. Même quand le bébé dort ou se fait garder, la narratrice n'arrive plus à gagner sa table de travail et faire poindre l'inspiration; il faut d'abord qu'elle recouvre une certaine disponibilité mentale puisque, comme elle l'ajoute, elle n'a « plus l'énergie de créer » (Dhée, 2017 : 66). Or, comme le souligne la dramaturge Evelyne de la Chenelière dans le documentaire *Crée-moi, crée-moi pas*, « [l]a création nécessite une espèce de concentration qui rend absent, absent dans le sens profond du terme, absent aux autres, absent aux besoins des autres » (Rioux, 2012). Comment se laisser gagner par cet état quand son temps de disponibilité est compté et qu'un être fragile dépend de nous? Le bébé qui occupait le corps de la femme pendant la grossesse occupe maintenant sa tête depuis l'accouchement.

Dhée réagit à la réflexion suivante : « Le poète est formel, écriture et vie de famille sont incompatibles. Les contraintes domestiques ne conviennent pas à l'écrivain ivre de liberté. Je me braque, crie au cliché. Cite les écrivaines qui ont des enfants, liste incantatoire. » (2017 : 65) Si elle n'est pas d'accord avec l'idée du « poète », elle

semble tout de même constater que son affirmation péremptoire révèle une difficulté réelle. Que faire de cet écueil? Comment s'inscrire sur cette liste, c'est-à-dire être à la fois mère et écrivaine sans trop de sacrifices? Ce questionnement qui occupe le personnage est aussi un des principaux éléments qui président à notre réflexion et qui est exploré par la plupart des écrivaines de notre corpus.

Un des objectifs de notre thèse était de voir comment les auteures négocient leur rapport à l'opposition création-procréation. Nancy Huston (*Journal de la création*) et Karine Reyssset (*L'inattendue*) ont choisi d'écrire durant la grossesse donc avant l'arrivée du bébé, tandis que Christine Angot (*Léonore, toujours*) et Marie Darrieussecq (*Le bébé*) ont laissé passer les premiers mois de vie du poupon, qui exigent habituellement une plus grande disponibilité, pour ensuite se mettre au travail pendant les siestes ou lors des périodes calmes. Pour Camille Laurens et Laure Adler, c'est la mort de l'enfant qui a agi comme catalyseur de l'œuvre, de sorte que la question de la conciliation ne s'est pas posée de la même façon pour elles. Philippe était le premier enfant de Laurens et, comme Adler a attendu dix-sept ans après le décès de Rémi pour rédiger son livre, ses autres enfants étaient déjà grands. Pour elles aussi donc, le bébé était physiquement absent pendant les périodes d'écriture. Pour Angot, Reyssset et Darrieussecq, comme pour Laurens, le bébé du texte est le premier enfant de l'auteure. Seule Huston avait une fillette en bas âge pendant la rédaction du *Journal de la création*. D'ailleurs, elle ne cache pas les moments où la présence de l'enfant empêche le travail : « L. encore malade hier : nulle écriture. » (JC, 28) Cependant, ces moments « improductifs » ne semblent pas occasionner de frustration chez l'écrivaine puisqu'elle accepte qu'ils font partie de la vie de mère et qu'elle peut ensuite les utiliser comme matériau d'écriture.

Rappelons donc notre hypothèse principale : « au lieu de considérer la maternité comme un obstacle à la création, les protagonistes des œuvres retenues y voient une source d'inspiration et, de ce fait, représentent autant la création que la maternité sous

un éclairage nouveau. Elles modifient ainsi les valeurs symboliques et créent des livres d'un genre novateur. » Ces livres, que nous avons nommé les textes de la « maternité » selon le terme forgé par Jeanne Hyvrard, ne représentent pas l'idéal maternel véhiculé par la société et encouragé par le patriarcat. Ils mettent plutôt en scène des mères qui témoignent autant de leurs fantasmes, réussites, fiertés que de leurs doutes, peurs, sentiments ambivalents et qui osent remettre en cause les clichés pour offrir aux lecteurs des modèles alternatifs.

Au terme de notre analyse, nous sommes en mesure de dégager des points communs et des éléments de divergence entre les différents textes de notre corpus, de manière à mieux cerner les multiples dimensions de la perspective maternelle en littérature.

La forme du texte

La maternité est une expérience extrême qui dépasse la future mère de son identité. La nature prend le dessus quand l'Autre grandit à l'intérieur de soi. L'écriture est un moyen de se redéfinir, de dominer le corps par l'esprit, de se réapproprier son histoire. Les six auteures ont privilégié le récit de soi pour traiter de leur réalité de mère et pour parler de l'enfant. Les livres d'Angot et de Huston prennent la forme d'un journal daté, qui ne manque pas de présenter des retours dans le temps; ceux de Reyssset et de Darrieussecq sont formés de carnets/cahiers tandis que ceux de Laurens et d'Adler s'apparentent plutôt à des récits autobiographiques. Les six livres, tous écrits au « je », offrent une perspective maternelle et font un usage marqué du fragment. Ces choix permettent l'exploration de la subjectivité, autorisent l'emploi du métadiscours et font place au quotidien, ce que Huston nomme les « choses de la vie » (*JC*, 250). La subjectivité, voire l'agentivité discursive du personnage maternel, est d'ailleurs une des caractéristiques qui rapproche les six textes de notre corpus. Le choix d'une forme personnelle en grande partie autobiographique n'est pas simplement attribuable à des contraintes temporelles ou d'ordre pratique; il résulte en fait d'une réflexion en lien avec l'écriture parfois représentée dans le texte.

Nancy Huston, qui a exploré plusieurs formes textuelles dans son œuvre, motive son choix du journal en disant qu'il est « un genre littéraire qui *scande* le temps » (*JC*, 16; l'auteure souligne). C'est précisément cette variable qu'elle cherche à explorer puisque « le temps est inscrit dans le corps d'une femme comme il ne l'est pas dans le corps d'un homme : par ses règles (vingt-huit jours), ses grossesses (neuf mois), l'étendue limitée de sa fécondité (trente ans), la femme est l'horloge impitoyable de l'espèce » (*JC*, 16). En d'autres mots, les femmes ne peuvent faire abstraction de leur corps. Comme elle l'a montré dans son essai, les écrivaines s'identifient à ce qu'elles écrivent de manière plus soutenue ou plus systématique que leurs collègues masculins. Elle-même a expérimenté la « scission corps/esprit » (*JC*, 119) dans les deux années précédant l'écriture du journal. Elle a alors choisi de se prendre comme sujet et de faire intervenir les connaissances qu'elle a accumulées sur les couples d'écrivains pour essayer de « [p]rendre tout cela ensemble. *Com-prendre* » (*JC*, 17; l'auteure souligne) qu'il n'y a pas l'art d'un côté et de l'autre, la vie.

L'idée selon laquelle les deux sphères (création et procréation) coexistent plutôt que d'évoluer en vases clos se trouve aussi chez Camille Laurens¹. Dans un entretien avec Philippe Savary, elle déclare que « la rédaction de *Philippe* a changé radicalement [s]on attitude envers l'écriture, qui relevait auparavant du travail, de la lutte, ainsi que le rapport entre l'écriture et la vie, qui s'imbriquaient dorénavant l'une à l'autre » (Savary, 2003 : 21). Elle explique ensuite son point de vue : « Avant Philippe, je pensais que l'un se faisait au détriment de l'autre. Soit on vivait, soit on écrivait. [...] Maintenant, je crois que c'est imbriqué, c'est un mouvement de va et vient [*sic*], de l'écriture à la vie. » (Savary, 2003 : 21) Paradoxalement, « travail » et « lutte » étaient aussi jadis associés au « jeu » et à l'« amusement ». Si l'écriture « se faisait au détriment » de la vie, l'auteure savait en tirer du plaisir. La maternité et la mort de son fils, événements survenus quasi simultanément dans sa vie, ont transformé un certain

¹ Cette idée se trouve aussi au cœur des travaux de Julia Kristeva et d'Annie Leclerc.

rapport ludique à l'écriture. Le choc des événements était tel que les mots perdaient leur sens. Laurens a donc ressenti le besoin de mettre en forme son réel traumatique pour donner un sens à sa douleur, c'est-à-dire de se tourner vers une approche plus personnelle.

L'expérience de la maternité marque aussi un changement dans l'œuvre de Christine Angot. Ses deux premiers romans adoptent une forme plus classique avec un narrateur distinct de l'auteure. Avec *Léonore, toujours*, qui coïncide avec la naissance de sa fille, elle fait son entrée dans l'autofiction, bien qu'elle rejette cette appartenance. Elle est une farouche défenseuse de son inscription dans le genre romanesque, même si au début de *Léonore, toujours*, elle affirme ne plus croire au roman. Elle cultive savamment le doute afin de repousser les frontières du genre romanesque.

Si l'on ne remarque pas de changement notable dans l'œuvre (principalement romanesque) de Marie Darrieussecq à partir du moment où elle devient mère, *Le bébé* se distingue toutefois du reste de sa production littéraire. Explorant des questions suscitées par l'expérience maternelle, il est sans doute son texte le plus intime. Quant à Laure Adler, connue d'abord comme journaliste et historienne, et Karine Reyssset, elles ont fait leur entrée en littérature par la maternité. Bref, que ce soit de manière explicite ou implicite, patente ou plus discrète, l'expérience maternelle a transformé ou initié le rapport de chacune de ces auteures à l'écriture.

Les représentations de l'ambivalence et du sentiment de culpabilité

Nous l'avons dit, une des caractéristiques novatrices des écritures de la maternalité est l'inscription de l'ambivalence dans les textes. Notons que plusieurs romans dans les deux dernières décennies mettent en scène de jeunes mères qui ressentent le

besoin de tout laisser et de fuir². Cette tendance est, nous semble-il, symptomatique d'une difficulté à concilier les divers rôles qui s'imposent aux mères, mais aussi et surtout à accepter la part d'ambivalence inhérente à l'expérience maternelle. Ces narratrices se sentent souvent démunies devant leurs nouvelles fonctions et en viennent à convoiter l'abandon et même l'infanticide. Pourtant, les psychanalystes considèrent l'ambivalence maternelle comme une attitude normale et nécessaire³. Cependant, comme la colère et la « déviance », l'ambivalence a longtemps été non représentable parce qu'elle pouvait menacer l'institution de la maternité (Rich, 1986 [1976] : 46). L'idéalisation de la maternité a amplement freiné l'exploration de ses côtés plus sombres. Bien qu'elles fassent graduellement leur apparition dans les textes, les manifestations de l'ambivalence maternelle demeurent difficiles à vivre et à comprendre pour les mères dans le quotidien de leur relation à l'enfant. Une des raisons qui explique ce paradoxe est le fait que la société n'accepte toujours pas son expression; les pressions sur les mères pour qu'elles soient patientes et douces en tout temps sont encore très fortes. Cette idéalisation de la maternité a comme conséquence, nous l'avons vu, de transférer le fardeau de la perfection aux mères. Celles qui ne s'inscrivent pas dans le modèle de la « bonne mère » sont culpabilisées et montrées du doigt. Cette contrainte est insidieuse puisque les mères ont souvent intériorisé les attentes sociales, si bien qu'elles n'attendent pas le jugement extérieur, mais qu'elles auto-gènèrent le sentiment de culpabilité.

Les récits de Laurens et d'Adler, s'ils ne traitent pas d'ambivalence (sans doute est-ce parce qu'ils sont plutôt tournés vers la commémoration du fils, mort trop tôt), font une place de choix aux sentiments de culpabilité : l'une se sent coupable de ne pas

² Nous pensons aux romans *Le mal de mer* (1999) de Marie Darrieussecq, *Bord de mer* (2001) de Véronique Olmi, *En douce* (2004) de Karine Reyssset et *L'implacable brutalité du réveil* (2008) de Pascale Kramer.

³ Jean-Jacques Rassial affirme que l'ambivalence maternelle « n'est plus considérée comme une formation pathologique, mais comme la condition même de la dynamique du processus d'individuation/séparation » (Rassial, 2001 : 9).

avoir crié pendant l'accouchement, de ne pas avoir tenu tête au médecin; l'autre de ne pas avoir été là au moment où l'état de santé de son fils a basculé, de ne pas avoir su le protéger, de ne pas avoir posé plus de questions aux médecins, etc. Bien que les narratrices aient pu se sentir opprimées par cette culpabilité, elles ont chacune à sa façon su canaliser les émotions négatives et la douleur pour, le temps de l'écriture ou de la lecture, les transformer en un texte qui laisse place à leur voix de mère et qui redonne vie à l'enfant.

Chez Reysset, l'ambivalence se concentre surtout dans le discours, comme l'illustre l'emploi répété de l'expression « une chose et son contraire ». Elle n'est pas dirigée vers le fœtus, qui est depuis longtemps attendu (et qui vient au monde seulement à la fin du livre), mais envers le conjoint, qui semble avoir fait du mal à la future mère. Les sentiments contradictoires qui constituent l'ambivalence expriment la peur de la narratrice vis-à-vis de la transmission de la mort et l'angoisse de ne pas être à la hauteur.

Il y a de nombreux rapprochements à faire entre les textes d'Angot et de Darrieussecq, comme en témoigne l'analyse de Rye dans un chapitre sur la maternité sans culpabilité (2009 : 143-144⁴). En effet, les deux textes font le portrait de mères non conventionnelles qui ne semblent éprouver aucune culpabilité à différer de la norme. En témoignent, pour l'une, les évocations de fantasmes sexuels impliquant la fille quand elle sera plus grande, et, pour l'autre, les moments où elle laisse le bébé pleurer pour se retrouver entre adultes (*B*, 68), le moment où elle « fume et [...] boi[t] en cachette, comme certains alcooliques » (*B*, 14), etc. Les deux narratrices font part de leurs stratégies respectives pour prolonger l'écriture quand leur enfant les appelle. L'ambivalence dans ces textes se situe surtout dans les tensions entre la maternité et l'écriture. Ces auteures considèrent le bébé à la fois comme une source d'inspiration

⁴ Elle a plutôt choisi de jumeler sa lecture de *Léonore, toujours* à celle du *Mal de mer* de Darrieussecq, mais opère aussi quelques rapprochements avec *Le bébé*.

et comme un obstacle à l'écriture. D'ailleurs, certains critiques ont vu dans le décès de Léonore à la fin du livre un signe que la narratrice choisit l'écriture plutôt que la maternité. Enfin, c'est sans doute dans *Le bébé* que la conciliation de la maternité et de l'écriture est la plus assumée et la moins problématique pour l'auteure. Ce qui est nouveau chez Darrieussecq, c'est l'idée qu'une mère heureuse fera un bébé heureux. La perspective est déplacée de l'enfant vers la mère. Les représentations de l'ambivalence en littérature sont primordiales pour que cesse la perpétuation de clichés de maternité épanouie et idéale. Une part de la nouveauté de ces textes réside dans le fait que les auteures apprennent à assumer leur défaillance, leurs imperfections et qu'elles les exploitent dans l'écriture.

La filiation généalogique et symbolique

Une autre caractéristique commune aux six textes du corpus est le peu de place accordée à la mère des protagonistes. Si les récits traitent tous, chacun à sa façon, de filiation, il s'agit rarement de filiation biologique ascendante. En effet, les narratrices explorent le lien qui les unit à leur enfant à naître, mort ou né, comme en témoigne le passage suivant, tiré de *Journal de la création*, dans lequel la future mère s'adresse au fœtus dans sa matrice : « Ainsi tu seras mon fruit. [...] Et je suis ton arbre. Non pas ton arbre généalogique — tu ne porteras pas mon nom — mais l'arbre qui de sa sève t'aura formé(e). » (JC, 324) Cependant, les mères abordent peu, sauf mentions contraires, la relation qu'elles entretiennent avec leur mère, leur grand-mère, etc. Que représente et que signifie ce quasi-silence? S'agit-il d'une volonté de rompre le lien filial ou encore de s'émanciper de sa propre mère?

Dans un cas ou dans l'autre, l'évacuation de la mère se passe de manière moins radicale que dans *Lettre à l'enfant que je n'aurai pas* de Linda Lê. D'emblée, la narratrice affirme ceci : « je me jurais de ne jamais être mère, pour ne pas donner à mes enfants l'éducation que j'avais reçue » (Lê, 2011 : 18). Le personnage choisit de ne pas tomber enceinte pour ne pas reproduire le cadre très strict dans lequel elle a

grandi; en d'autres mots, elle ne veut pas faire comme sa mère. Au même titre que la protagoniste de *Nullipare* de Jane Sautière, le choix de la non-maternité résulte d'un désir de rompre la transmission. Seulement, pour cette dernière, c'est par crainte de mettre au monde un enfant condamné à la mort qu'elle décide de rester nullipare et non parce qu'elle est en opposition avec l'autorité qu'elle a subie. Paradoxalement, le choix de la non-maternité constitue aussi en même temps une façon de plaire à sa mère. La narratrice de *Lê*, qui a un rapport trouble avec celle qu'elle nomme Big Mother (en référence à Big Brother, celui qui voit tout et surveille tout), déclare : « Elle ne me remercierait jamais assez de m'être abstenue de procréer. Tu me diras que, en dépit des distances mises entre Big Mother et moi, je ne suis jamais parvenue à couper le cordon ombilical. » (Lê, 2011 : 29) La fille est en quelque sorte coincée dans un rapport d'emprise. Elle pense opérer un choix consenti quand, au fond, elle ne fait que répondre à un désir anticipé de la mère. En pensant « couper le cordon ombilical », elle reste plutôt dans le giron maternel. Chez Sautière également, le choix de ne pas avoir d'enfants est lié à la mère : « Rester fille pour que ma mère ait toujours une fille. Comme si, moi-même devenue mère, j'aurais cessé d'être sa fille. J'aurais cessé d'être exclusivement sa fille. Il fallait quelque chose d'exclusif dans cette histoire. » (Sautière, 2008 : 111) Puisque sa mère a perdu un enfant, elle cherche à ne pas lui faire subir une autre « perte », quitte à sacrifier son propre désir d'enfant. Dans cette perspective, devenir mère à son tour, comme l'ont fait les six auteures du corpus, représenterait une manière de s'émanciper du rapport maternel. Est-ce pourquoi les narratrices ne parlent pas beaucoup de leur propre mère? En même temps, en privant leur mère de sa voix, les narratrices perpétuent le silence qu'elles cherchent à briser en prenant elles-mêmes la parole. Aurions-nous affaire alors à un matricide symbolique? Si cette quasi-absence de la mère est une constante dans les six textes à l'étude, le potentiel matricide n'est toutefois pas orchestré, ni même fantasmé, par les narratrices; il se dégage par l'effet d'accumulation des histoires.

Si les mères des narratrices n'ont pas voix au chapitre, vers qui se tournent les protagonistes quand elles ont besoin de réponses à leurs questions? Dans *L'inattendue*, la future mère s'en remet au milieu médical pour éteindre sa soif d'« informations sur ce qui se passe avec [s]on bébé. Se passe en [elle], entre [eux] » (I, 80). L'acquisition de connaissances sur le phénomène qui se déroule dans sa matrice permet d'avoir un certain contrôle sur l'événement qui la transforme. Par contre, le personnage ne semble pas faire de recherches ou de lectures de son côté; elle se retrouve donc plutôt seule devant ses peurs et ses angoisses. La narratrice d'Adler, au moment de la grossesse et ensuite pendant la maladie du fils, semble aussi se satisfaire des connaissances transmises par les médecins. Laurens, quant à elle, se tourne plutôt vers les ouvrages encyclopédiques et scientifiques pour répondre à ses interrogations. Cette recherche d'explications a cependant été déclenchée par l'incompétence du gynécologue/obstétricien qui l'a assistée pendant l'accouchement.

Chez Angot, Huston et Darrieussecq, la transmission du savoir lié à la maternité a lieu par l'entremise des mères littéraires plutôt que des mères biologiques. Rappelons ce passage tiré du *Bébé* : « Après un accouchement, [...] il faut rester deux heures jambes écartées, à plat dos sur la table de travail. Relisant *Interview* de Christine Angot je m'aperçois que ces deux heures, les accouchées « à terme » peuvent les passer avec leur bébé sur le ventre. » (B, 115-116) C'est en lisant le roman de sa consœur que Darrieussecq comprend que sa situation est particulière et qu'il aurait sans doute pu en être autrement. Dans *Journal de la création*, la transmission concerne plutôt la conciliation de l'art et de la vie. Prenons l'exemple de ce passage cité au chapitre V :

« Je ne sais pourquoi, écrit Virginia Woolf [...], le lien entre la vie et la littérature doit être fait par les femmes : et elles le font si rarement bien. » Je fais de mon mieux, Virginia... Je vous tends la main comme vous avez tendu la vôtre à Elizabeth Barrett [...]; comme elle a tendu la sienne à George Sand [...]. De main en main, nous finirons bien par voir clair dans cette histoire. (JC, 106-107)

La narratrice met ici en relief les efforts des écrivaines qui, au fil des générations, se sont inspirées de leurs prédecesseures pour tenter de faciliter la conciliation de l'art et de la vie.

Que ce soit pour le passage du savoir lié à la grossesse et à la maternité ou pour le désir d'inscription dans une lignée, la reconnaissance de l'apport des « mères littéraires » représenterait une façon de faire coexister la voix de la fille et de la mère dans les textes. La narratrice qui laisse parler sa « mère symbolique » adopterait elle-même le point de vue de fille et de mère. Il nous semble voir dans cette avenue un pas dans la direction du souhait de Hirsch.

Le corps maternel

La question du corps est au centre des analyses de notre thèse, sans vraiment être traitée de front. Les textes présentent les corps (celui de la mère, celui de l'enfant) selon plusieurs perspectives : corps plein / corps vide, corps vulnérable / corps puissant, corps du texte, corps qui souffre, qui jouit, qui se transforme, etc. Il est impossible d'oublier son corps quand on est enceinte. La protagoniste du texte d'Amandine Dhée remarque d'ailleurs dès le début de sa grossesse que « son corps existe déjà un peu trop » (Dhée, 2017 : 11). Bien que rien ne paraisse encore de l'extérieur, ce qui se passe déjà à l'intérieur l'oblige à ralentir le rythme. Nombre de critiques (Kristeva, Détrez et Simon entre autres) mettent en garde contre une survalorisation de la grossesse dans les médias et les discours sociaux. À trop mettre l'accent sur le corps de la femme enceinte, on risque de le prendre comme objet et ainsi de remettre en circulation des clichés et des représentations millénaires que les féministes ont dû combattre avec acharnement. Comment le corps maternel est-il représenté dans les textes ?

Chez Laurens, après avoir été porteur de vie (« Vitalité +++ » [P, 24] du fœtus, écrivait le docteur dans le dossier pendant la grossesse), il devient tombeau; il porte

les traces de la présence de l'enfant et rappelle son absence : montée de lait malgré la prise de médicaments pour l'empêcher, ligne gravidique sur le ventre qui persiste bien après la disparition du fils, ressemblances avec ce qui deviendra le cadavre de l'enfant. Le texte fait beaucoup plus de place au corps du bébé⁵, comme si les multiples descriptions physiques contribuaient à prolonger son existence. Chez Adler, le corps est miraculé (il a réussi à fabriquer et porter un fœtus malgré l'amputation d'une partie du système reproducteur) et puissant (la fécondité est décrite comme une force) jusqu'à ce que le fils tombe malade. L'opposition entre les deux perceptions corporelles est frappante. D'abord, le lecteur croise des passages comme le suivant : « Face au vent avec mon gros ventre en avant, je me sentais forte, pleine, faite entière d'un seul bloc. Une forme ronde, une petite particule, dense, noire. » (*ACS*, 33) Mais, dès le moment où la mère apprend qu'il est arrivé quelque chose à son enfant, son corps se transforme en « cave » (*ACS*, 21). Elle devient un « fantôme d'être, une entité passive » (*ACS*, 21), ce qui détonne avec la plénitude de la grossesse.

Dans le journal de grossesse de Huston, le traitement du corps, plus qu'un thème, s'inscrit dans la forme : le corps maternel devient le corps du texte. En effet, le début du livre coïncide avec la fin du premier trimestre, le moment où « le placenta prend la relève des ovaires » et donc où le risque de fausse couche diminue radicalement, et la fin, avec le déclenchement du travail qui mènera à la naissance du bébé. Au fil du texte, la narratrice commente l'avancement de la grossesse et indique les périodes pendant lesquelles le travail du corps entrave celui de l'esprit, comme dans le passage suivant : « j'ai mis une demi-heure à tracer ces quelques mots, m'interrompant constamment pour chercher une position plus confortable » (*JC*, 250). Parfois maison (voir la scène de la pluie sur le toit de son studio citée à la page 306 [*JC*, 26]), parfois

⁵ Le récit comporte plusieurs mentions de son apparence. Voici quelques exemples : « [s]ous le petit bonnet de laine bleue, le visage était d'une extraordinaire gravité et aussi, pareil à celui d'un sage, d'une grande bonté » (*P*, 15); « ta peau veloutée, tes joues rondes, tes mains longues, tes pieds immenses » (*P*, 16); « je sens glisser en moi, hors de moi, mon bébé, j'ai la sensation incroyablement précise des contours de son corps, de ses jambes très longues » (*P*, 53).

arbre (voir l'épisode de la maladie neurologique abordé aux pages 302-304), le corps maternel est en constante métamorphose. La narratrice, qui, enceinte, ne se reconnaît « plus, ni de l'intérieur ni de l'extérieur », se demande : « [s]uis-je encore *moi*? » (*JC*, 22) La perception changeante du corps a ici un effet transformateur sur l'identité. Chez Reyssset, le corps est inutile tant qu'il ne porte pas un fœtus. Il est un imposteur, lui « joue des tours » (*I*, 21) en étant « plein de vide » (*I*, 27). La narratrice se sent « avariée », « [e]nduite de poisse jusqu'au trognon » (*I*, 12). Quand elle tombe enfin enceinte, son ventre devient le creux de tous les possibles. Cette acception du mot « creux » est ici positive, ce qui fait contraste avec la connotation négative que lui accordent Adler (voir p. 178) et Abécassis (voir p. 272). Elle se dit « incomplète » sans l'enfant : « bientôt je serai une et deux, trois avec mon amour. Mon enfant allant, marchant à mes côtés, moi allant avec mon enfant. Reliés par la hanche ou les doigts noués. Ce moi-là se sent le droit d'aller, parler. Il me faut cet alibi. » (*I*, 69) C'est le bébé qui vient donner de la contenance à la future mère. Sans lui, le corps n'est bon qu'à dissimuler⁶ ou à oublier. Or, comment en faire fi quand vient le temps d'accoucher?

Comme nous l'avons mentionné, Adrienne Rich (1986 [1976] : 166), Tess Cosslet et Gill Rye à sa suite⁷ remarquent qu'un silence narratif entoure souvent l'accouchement dans les textes. Bien que des récits de naissances apparaissent dans l'œuvre de certaines écrivaines du XX^e siècle comme Colette, Marguerite Yourcenar, Marguerite Duras, Marie Cardinal et Annie Ernaux, « childbirth is still a relatively rare topic in French literature », note Rye (2006 : 95). Si cette dernière remarque toutefois que depuis les années 1990 « pregnancy and childbirth have begun to appear with increasing frequency in French women-authored literature », elle ajoute que « very

⁶ « Je me suis acheté pour les vacances une robe de bain pour cacher mes fesses, mes cuisses, mon ventre. » (*I*, 21)

⁷ « Cosslett, among others, notes the paucity of women-centred narratives of childbirth in literature. » (Rye, 2006 : 94)

few texts actually focus on the physicality of the mother's body in birth » (2006 : 95). Certaines se concentrent sur les aspects psychologiques, d'autres sur le corps de la femme enceinte avant la naissance. Rye donne ici l'exemple de *L'inattendue* de Karine Reyssset. Pourtant, lors d'une contraction, elle « se tor[d] comme un ver » (*I*, 166), se fait masser le dos. Éventuellement, comme « [s]on corps ne veut plus s'ouvrir », la mise au monde se fait par césarienne. Puisqu'elle « ne sen[t] rien, ne voi[t] rien », il lui est alors difficile d'exprimer ce qui se passe à l'intérieur d'elle. Enfin, quand elle voit sa fille, « [s]on corps part en sanglots » (*I*, 169). Si les descriptions corporelles ne sont pas très poussées, elles sont tout de même présentes.

D'autres textes encore évitent complètement le récit de la mise au monde, comme *Journal de la création*. En effet, le livre se termine le jour de l'accouchement avec la consignation de l'heure des contractions. Darrieussecq élide aussi presque entièrement l'accouchement dans *Le bébé*. Si des passages décrivent la narratrice à l'hôpital, il n'est pas possible de savoir comment s'est déroulée la naissance : « En salle d'accouchement, concentrée sur ce qu'on me disait de faire, j'ai entendu un chevrottement [...]. Puis j'ai reçu sur le ventre un corps mou et chaud, pâle et violet. » (*B*, 114) Le lecteur a droit à l'avant et à l'après, pas au pendant. Ici, l'accouchement relève de l'indicible, de l'« incompréhensible » (*B*, 41).

Comme le montre l'analyse de Rye, les récits qui traitent à fond du corps maternel pendant l'accouchement sont souvent tragiques ou traumatiques. Les exemples de *Léonore, toujours/Interview* de Christine Angot et de *Philippe* de Camille Laurens sont probants. Angot traite brièvement de son accouchement dans *Léonore, toujours*, mais c'est dans *Interview* (1995) qu'elle en fait le récit le plus détaillé. Elle affirme avoir eu un accouchement difficile en raison des séquelles de l'inceste : « J'ai vécu des trucs durs, le pire l'inceste par voie rectale. J'expulse ma merde difficilement, à l'accouchement, pareil, Couderc me disait de pousser, moi je faisais le contraire, j'ai le réflexe inversé. [...] Donc, Léonore, très difficile à expulser. » (*LT*, 14) Pour elle,

la naissance de sa fille est ainsi assombrie par le trauma infligé par son père. Pour Laurens, le jour de l'accouchement est également celui du décès de son bébé. Cela dit, c'est justement en raison du caractère dramatique de l'événement que la narratrice a ressenti le besoin de l'écrire :

On dit que les femmes racontent leurs accouchements comme les hommes leurs guerres. En temps normal, il ne me serait pas venu à l'idée de le faire : mettre un enfant au monde était pour moi un événement naturel, il n'y avait pas lieu de le commenter. Mais il se trouve que le 7 février dernier, cet accouchement est devenu la guerre, avec sa violence, sa lâcheté, sa misère, et la mort au bout. (*P*, 37)

Ce que sous-entend aussi l'auteure, c'est que lorsque tout se déroule « normalement », l'événement de la naissance ne déclenche pas autant les discours que lorsque quelque chose ne tourne pas rond. C'est un moment certes intense, mais qui relève de l'intime. Pour offrir un récit alternatif aux histoires dramatiques, il importe de publier des récits d'accouchements dits normaux. C'est ce que fait Adler : « Il est né le jour où on l'attendait. [...] Il est né en pleine lumière, à dix heures du matin. Ou plutôt il est sorti de moi, avec grâce, abandon. » (*ACS*, 45) Et un peu plus loin : « L'accouchement n'avait duré que trois heures. L'aiguille de la péridurale avait [...] atteint son objectif. Je n'avais pas souffert. Je n'étais pas fatiguée. Le bébé [...] semblait paisible, si heureux de vivre. Il gigotait. » (*ACS*, 46) Bien que succinct, ce récit vient contredire le constat selon lequel

[l']insistance des romancières sur la douleur est en outre constante, alors que, grâce aux progrès de l'obstétrique, la femme occidentale n'a jamais aussi peu souffert de l'accouchement. Comme si la mise au monde devait rester de l'ordre du cri, de l'effroi plus ou moins sacré, les romancières tiennent rarement compte de la péridurale⁸ (Détrez et Simon, 2006 : 76).

⁸ Les chercheuses mentionnent qu'Alina Reyes et Eliette Abécassis font exception à cette tendance.

Entre d'un côté le récit douloureux et de l'autre l'« expérience de bonheur absolu » que déplorent Détrez et Simon⁹, il faut trouver la juste mesure. Il nous semble en ce sens que l'accouchement raconté par Adler donne espoir que cela soit enfin possible.

Nous avons aussi remarqué que le corps post-accouchement et le corps transformé par la grossesse sont peu représentés dans les textes. Il semblerait que l'important ne soit pas nécessairement le vaisseau dans lequel se développe l'enfant, mais bien le fœtus et éventuellement le bébé. On ne peut le nier, la grossesse et l'accouchement transforment le corps, laissent des traces et obligent à penser autrement les impératifs de beauté. Deux des auteures étudiées mettent en scène cette métamorphose :

Tous les matins passer de la crème sur mon ventre rebondi bondissant et mes seins. J'ai beau faire ça craque de partout. Je craque de partout. Mon ventre rayé, strié, déchiré, avec des coutures. Mes seins qui se craquellent un peu, mes seins rayés, zébrés de violet. Regarde Juliette ce que tu me fais. [...] Tu massacres tout à dents de scie. [...] Tout ça n'est pas si grave. N'a aucune importance. J'ai fait le deuil de mon corps depuis bien longtemps. (*I*, 108)

Malgré toute la bonne volonté de la narratrice et ses efforts pour garder sa peau hydratée, elle se fissure; le massacre est inévitable et la désintégration paraît assez profonde. La future mère blâme sa fille pas encore née de lui infliger ces cicatrices, comme si elle le faisait délibérément, mais en même temps lui assure qu'elle ne lui en tient pas rigueur. La dernière phrase de la citation vient renforcer l'idée selon laquelle c'est l'enfant à naître qui est important plutôt que le corps maternel. Les parties abîmées (le ventre, les seins) sont celles liées à la féminité, à la fécondité. Est-ce à dire que le personnage renonce à sa féminité ou bien que la mère n'accorde plus autant d'importance à son corps parce qu'elle saura redéployer son potentiel

⁹ « Si l'on ne peut qu'être reconnaissant à un certain nombre d'écrivaines de ne plus présenter l'accouchement comme devant, par impératif moral, être une expérience de bonheur absolu, et sans sombrer dans ce lyrisme des entrailles que critique Ernaux, il n'en reste pas moins que rattacher systématiquement l'accouchement à un mode de fonctionnement affectif ou mental périmé est en retour devenu un véritable cliché, faussement original. » (Détrez et Simon, 2006 : 77)

séducteur et érotique d'une nouvelle façon? Le texte ne va pas si loin. Voici pourtant une description originale de la grossesse, qui se positionne totalement à l'encontre des stéréotypes sur le corps fécond que l'on trouve dans les magazines féminins. Tout de même, la narratrice reyssetienne se désole de ces déchirures et de ces zébrures, mais ne semble pas penser qu'il puisse en être autrement. La situation se présente différemment chez Angot. Ici, la mère se réjouit de son corps affaissé :

J'ai rendez-vous tout à l'heure pour ma gym chez le kiné. Mais, au fond de moi, j'aurais voulu toujours rester comme le 10 juillet, le ventre plat mais qu'on sent vidé, avec des plis, une impression de sac vide, et mes fesses. Je les voyais dans la glace de la clinique, je les aimais. Elles s'étaient aplaties, les muscles complètement fondus. [...] J'étais tellement plus belle dans mon corps mou, avec mon ventre relâché, dans cette salle de douche. Comme j'aimais mon ventre relâché. Cette belle maison. (LT, 74)

Le corps post-partum et pensant est abordé en profondeur dans ce texte, mais pas ailleurs. Ici aussi, cette revendication du physique transformé, « mou », fait contrepoids aux impératifs de minceur, d'hédonisme et de jeunesse éternelle présentés dans les médias et les discours sociaux. Ainsi que le suggèrent le participe passé « vidé » et le fragment qui clôt la citation (« Cette belle maison »), la narratrice apprécie sa chair flasque dans la mesure où elle a servi à abriter Léonore. Elle accepte une certaine déchéance parce que son corps a servi à créer un être qu'elle admire : sa fille. Nancy Huston présente aussi les séquelles de l'accouchement sur la surface corporelle de Lin, la protagoniste de son roman *La virevolte*. Dans *Journal de la création*, cependant, il n'en est pas question, en grande partie parce que, comme nous l'avons dit, le texte se termine au moment de partir pour l'hôpital et donc, avant que la femme ne donne naissance.

Est-il possible qu'il soit peu question du corps gravide chez les auteures puisque les femmes y ont trop souvent été assimilées, justement? Le fait de taire les manifestations physiques de la grossesse et d'éviter de mettre en scène le corps

désirant serait-il une manière de se concentrer sur le travail de l'esprit? En même temps, ce désinvestissement du corps caractérise l'oubli de soi qui touche beaucoup de femmes après la naissance d'un enfant. Toute tournée vers les besoins du nourrisson, la nouvelle mère néglige souvent de s'accorder du temps pour elle; prendre une douche, les premières semaines, peut constituer l'accomplissement d'une journée.

Par ailleurs, Christine Détrez et Anne Simon constatent « une certaine pauvreté du discours féminin sur la jouissance des femmes, même venant d'auteures fortement marquées par le motif de la sexualité » (Détrez et Simon, 2006 : 33). Qu'en est-il donc de la jouissance des mères, celles que l'on a souvent pensé comme gardiennes de la vertu? Nous l'avons vu, l'érotisme maternel comprend à la fois le rapport au corps de la femme enceinte (autoérotisme, désir suscité par la fécondité), à la fois la tendresse manifestée envers l'enfant et le plaisir issu de l'allaitement et du corps-à-corps avec le bébé. Déjà en 1974, Leclerc se désolait du fait qu'on aborde peu la tendresse que suscite le contact avec les enfants : « Hideux et piètres mensonges de ce silence sur la jouissance que nous donne, à tous, l'enfant. » (Leclerc, 1974 : 181) La philosophe posait la question suivante : « Ce goût profond que nous avons pour les enfants, qu'en savons-nous? Où en parle-t-on? Ni dans notre littérature maniaque de l'Amour-Éros et Thanatos-Désir et compagnie, ni dans les traités de psychologie, encore moins dans les gouffres de glace de la psychanalyse¹⁰. » (Leclerc, 1974 : 181-182) Bien que cette interrogation soit malheureusement encore d'actualité, certains textes de la maternalité contribuent à la rendre partiellement caduque. Comme nous l'avons montré, Angot et Darrieussecq ont osé écrire qu'elles éprouvaient un désir pédophile envers leur enfant, désir qui reste de l'ordre du fantasme. Pour Angot, la mention de l'inceste avec la fille vient renverser le rapport de force créé par la transgression du père tandis que pour Darrieussecq, il s'apparente à de la curiosité et

¹⁰ La philosophe a poussé plus loin sa réflexion sur la question dans son ouvrage posthume *Pædophilia ou l'amour des enfants* (2010). Voir la référence complète en bibliographie.

à un « désir exploratoire » (voir p. 329 [B, 145]) plutôt qu'à du désir sexuel. Huston à son tour se concentre plutôt sur les jouissances de la femme enceinte et le désir que suscite le corps fécond.

Il nous semble que les auteures du corpus opèrent une désacralisation de la maternité comme expérience pour mieux se la réapproprier par l'écriture. Y a-t-il une resacralisation de la maternité dans et par l'écriture? La question se pose. Détrez et Simon, dans leur ouvrage *À leur corps défendant*, se demandent si les discours sur la maternité et l'accouchement (et la sexualité des femmes) dans les textes contemporains sont une réappropriation par les femmes des discours souvent jusqu'à tabous, ou bien une reprise du discours masculin phallogocentrique décrié. Si elles ne répondent pas vraiment à la question, leurs analyses pointent pourtant dans le sens de la deuxième option. Elles ajoutent que

[l]'évolution est donc indéniable, mais comporte sa part de paradoxe. D'une part, elle peut être vue comme une libération de la parole des femmes, une récupération de leur corps dans tous ses états, et la réconciliation de deux aspects d'une même identité qui n'ont pas lieu d'être opposés. Mais, d'autre part, on peut se demander en quoi, inversement, la réconciliation de l'érotisme et de la maternité, de Marie et de Marie-Madeleine, de la mère et de l'amante n'est pas un argument récupéré par un familialisme « de l'immoral » prêt à toutes les concessions (sexualités conjugales et extraconjugales, pratiques licites et illicites) pourvu que les femmes restent mères (Détrez et Simon, 2006 : 160).

N'est-il pas souhaitable que les femmes « restent mères » à condition qu'elles le désirent? Ce qui est important, c'est qu'elles aient le choix de le devenir ou non. Mais une fois qu'elles décident de faire des enfants, n'est-il pas primordial qu'elles puissent incarner tous les rôles qu'elles veulent bien investir? Comme les représentations du corps maternel pendant l'accouchement, l'érotisme maternel reste encore largement tabou.

L'année 2017, celle où nous avons terminé notre thèse, a coïncidé en France avec la publication de trois autres textes de la maternalité, à savoir les romans *La femme brouillon* d'Amandine Dhée, dont nous avons brièvement parlé plus haut, et *Troisième personne* de Valérie Mréjen, ainsi que le recueil de poésie *Mère* d'Estelle Fenzy. Cette multiplication de textes de la maternalité démontre d'une nouvelle façon l'actualité de notre sujet de thèse et nous pousse à nous demander : les écritures de la maternalité seraient-elle le nouveau roman familial? Selon la notion mise en lumière par Freud dans son texte « Le roman familial des névrosés » (1909), tout enfant, à un moment dans sa vie, se sentirait peu ou mal aimé de ses parents. Il s'imaginerait alors être adopté ou trouvé par une autre famille, plus riche ou plus digne. Selon le psychanalyste, ce processus serait nécessaire au développement puisqu'il permettrait à l'enfant de se détacher de ses parents. Puisque le point de vue adopté dans les textes du corpus est celui de la mère et non de l'enfant, le scénario du roman familial ne se déploierait pas de la même façon. Ainsi, y aurait-il lieu, plutôt que de réinventer ses parents, de se réinventer comme parent et de réinventer ses enfants? La question reste ouverte.

En terminant, nous tenions à dire quelques mots du roman *La Mère, la Sainte et la Putain : lettre à Swann* (2012) de Wendy Delorme. Malheureusement, nous avons pris connaissance de ce texte trop tardivement pour l'aborder plus en profondeur, mais son caractère novateur et sa proche parenté avec plusieurs des préoccupations explorées dans cette thèse nous empêchent de simplement passer à côté sans rien en dire. Ce texte, dont la narration est assurée par une femme en peine d'amour, prend la forme d'une longue lettre adressée à l'enfant qui grandit en elle, enfant qui se révèle, le lecteur ne l'apprendra que vers la fin du livre, être fabriqué de mots et non de chair : « L'enfant que tu m'as fait il ne germe pas dans mon ventre, mais dans mes tripes et mon cerveau¹¹. » (Delorme, 2012 : 171) Le père — qui est en fait une femme

¹¹ Dans la section du livre d'où cette citation a été tirée, la narratrice s'adresse à l'amant(e) qui l'a laissée tomber plutôt qu'à Swann.

androgynous : « le presque-garçon » — est celui qui a inspiré l'écriture en raison du chagrin qu'il a causé, et que la narratrice a éventuellement transformé en mots. Par ailleurs, la citation suivante, qui parle de la grand-mère de la narratrice, fait intervenir la filiation, l'écriture et la maternité : « je lui dois de t'avoir fait, en mots sur du papier, d'abord. Et d'avoir porté ma mère, qui m'a portée, pour que je puisse te porter toi » (Delorme, 2012 : 152). La grand-mère, en plus d'avoir assuré la transmission de la filiation, est celle qui a initié la protagoniste à la lecture et à l'écriture. Le personnage est ainsi doublement reconnaissant du legs laissé par son aïeule. Ce texte présente une narratrice qui parle avec plusieurs voix (celle de la mère, de la sainte et de la putain, mais aussi celle de la fille et de la petite-fille) et accorde une place particulière aux femmes venues avant elle, c'est-à-dire sa mère et ses deux grands-mères. De plus, il déconstruit les identités sexuées (par exemple, deux femmes qui ont un rapport sexuel peuvent engendrer un enfant), explore les frontières de la maternité (peut-on être mère d'un enfant de papier ou de l'enfant qu'on imagine avoir un jour?) et aborde un des aspects de l'érotisme maternel, celui que représente le désir sexuel éprouvé par la future mère (que l'on croit réellement enceinte pendant une bonne partie du roman). La narratrice arrive certes à briser des tabous, mais ne peut le faire qu'en changeant son identité :

Parce que mes mots, ils parlent de choses encore un peu impures. Qui ne se font toujours pas. Dont j'ai encore un peu honte moi-même, malgré tout, je crois. Qui s'écrivent sous pseudonyme parce qu'ils peuvent faire un peu de tort. Surtout à ceux qui t'aiment. Qui portent le même nom que toi. (Delorme, 2012 :151)

Pour tous les motifs énoncés ci-dessus, ce texte est novateur, mais le fait que l'auteure ne puisse publier sous son vrai nom montre qu'il reste encore quelques écueils à franchir avant qu'on puisse disposer de textes maternels qui fracassent les tabous dans une langue qui évacue toute culpabilité. Enfin, si *La Mère, la Sainte et la Putain* et les six textes du corpus présentent des mères qui expriment pleinement leur subjectivité, il importe de constater avec Elaine Tuttle Hansen que

many recent stories by or about mothers offer a mirror image of old stories: whereas for centuries the myths and literature of western culture assumed and arguably depended on the absence of the mother, many of our contemporary stories [...] assume and arguably depend on the absence of the child (Tuttle Hansen, 1997 : 15).

Que l'enfant soit absent parce qu'il est mort, pas encore né ou simplement parce qu'on ne lui donne pas la parole, le résultat est le même : sa subjectivité n'est pas reconnue. Prendre la parole, c'est souvent la retirer à quelqu'un d'autre. Les enfants ont beaucoup parlé de leur mère; maintenant que les mères parlent, elles retirent la parole à leurs enfants, absents ou trop petits pour entamer un dialogue. Ainsi, serait-ce l'absence de l'autre qui permet la subjectivité maternelle? C'est ce que sous-entend Tuttle Hansen en affirmant que « [t]he story of the mother without child frees us [...] to focus on the mother and in doing so to see her as a multifaceted and changeful subject » (Tuttle Hansen, 1997 : 22). Comme l'écriture féminine a été un jalon important dans l'acquisition d'une subjectivité pour les femmes en France, le récit de la mère sans enfant est sans doute une étape de plus qui mènera vers des textes qui, comme le souhaite Marianne Hirsch, font coexister plusieurs voix et des subjectivités multiples et variées.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus principal

- Adler, Laure. 2003. *À ce soir*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 187 p.
- Angot, Christine. 1994. *Léonore, toujours*, Paris : Seuil, coll. « Fiction & Cie », 130 p.
- Darrieussecq, Marie. 2002. *Le bébé*, Paris : P.O.L., 187 p.
- Huston, Nancy. 1990. *Journal de la création*, Arles/Montréal : Actes Sud/Leméac, coll. « Babel », 352 p.
- Laurens, Camille. 1995. *Philippe*, Paris : P.O.L., 72 p.
- Reysset, Karine. 2003. *L'inattendue*, Arles : Le Rouergue, coll. « La brune », 174 p.

2. Corpus secondaire

- Abécassis, Eliette. 2005a. *Un heureux événement*, Paris : Albin Michel, 222 p.
- Angot, Christine. 1995. *Interview*, Paris : Fayard, 138 p.
- Ayoun, Monique. 2008. *Viens!*, Paris : Hugo & Compagnie, 232 p.
- Azoulai, Nathalie. 2002. *Mère agitée*, Paris : Seuil, 198 p.
- Blanc, Myriam. 2012. *Elles eurent beaucoup d'enfants... et se marièrent. Histoire d'une famille homoparentale*, Marseille : Bec en l'air, 190 p.
- Brisac, Geneviève. 1996. *Weekend de chasse à la mère*, Paris : L'Olivier, 204 p.
- Brunet, Sylvie. 1996. *Tout un univers*, Paris : Albin Michel, 223 p.
- Cardinal, Marie. 1972. *La clé sur la porte*, Paris : Grasset & Fasquelle, 221 p.
- . 1978. *Une vie pour deux*, Paris : Grasset, 352 p.

- Chaine, Catherine. 2004. *J'aime avoir peur avec toi*, Paris : Seuil, 89 p.
- Chambaz, Bernard. 1994. *Martin cet été*, Paris : Julliard, 245 p.
- Chawaf, Chantal. 1974. *Retable. La rêverie*, Paris : Des femmes, 165 p.
- . 1975. *Cercœur*, Paris : Mercure de France, 123 p.
- . 1979. *Maternité*, Paris : Stock, 152 p.
- Cixous, Hélène. 2000. *Le jour où je n'étais pas là*, Paris : Galilée, 190 p.
- Consigny, Thierry. 2006. *La mort de Lara*, Paris : Flammarion, 89 p.
- Darrieussecq, Marie. 1999. *Le mal de mer*, Paris : P.O.L., 128 p.
- . 2005. *Le pays*, Paris : P.O.L., 296 p.
- . 2007. *Tom est mort*, Paris : P.O.L., 246 p.
- Delorme, Wendy. 2012. *La Mère, la Sainte et la Putain (Lettre à Swann)*, La Laune : Au diable vauvert, 181 p.
- Despentes, Virginie. 1999. « À terme », *Mordre au travers*, Paris : Libro, p. 59-63.
- Dhée, Amandine. 2017. *La femme brouillon*, Lille : La Contre-allée, 96 p.
- Drillon, Jacques. 2003. *Face à face*, Paris : Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 203 p.
- Dubois, Jean-Paul. 2006. *Maria est morte*, Paris : L'Olivier, 180 p.
- Ernaux, Annie. 1974. *Les armoires vides*, Paris : Gallimard, 171 p.
- . 1981. *La femme gelée*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 181 p.
- . 2000. *L'événement*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 129 p.
- Fenzy, Estelle. 2017. *Mère*, Cadenet : La boucherie littéraire, coll. « La feuille et le fusil », n.p.
- Forest, Philippe. 1997. *L'enfant éternel*, Paris : Gallimard, coll. « L'infini », 369 p.
- . 1999. *Toute la nuit*, Paris : Gallimard, 314 p.
- . 2007. *Tous les enfants sauf un*, Paris : Gallimard, 174 p.

- Gazier, Michèle. 1995. *Nativités*, Paris : Seuil, coll. « Fiction & cie », 166 p.
- Girard, Éliane. 2005. *Mais qui va garder le chat?*, Paris : J.-C. Lattès, 228 p.
- Godard, Anne. 2006. *L'inconsolable*, Paris : Minuit, 156 p.
- Huston, Nancy. 1994. *La virevolte*, Arles/Montréal : Actes Sud/Leméac, coll. « Babel », 254 p.
- . 1996. *Instruments des ténèbres*, Arles/Montréal : Actes Sud/Leméac, coll. « Un endroit où aller », 344 p.
- . 1998. *L'empreinte de l'ange*, Arles/Montréal : Actes Sud/Leméac, coll. « Un endroit où aller », 328 p.
- . 1999. *Prodige : polyphonie*, Arles/Montréal : Actes Sud/Leméac, coll. « Un endroit où aller », 171 p.
- Joly, Fanny. 2010. *Crises de mères*, Paris : Intervista, coll. « Les mues », 222 p.
- Jurgensen, Geneviève. 1994. *La disparition*, Paris : Calmann-Lévy, 188 p.
- Kramer, Pascale. 2009. *L'implacable brutalité du réveil*, Paris : Mercure de France, 140 p.
- Laurens, Camille. 2004. *Cet absent-là. Figures de Rémi Vinet*, Paris : Léo Scheer, 103 p.
- Lê, Linda. 2011. *À l'enfant que je n'aurai pas*, Paris : Nil, coll. « Les affranchis », 65 p.
- Leclerc, Annie. 1986. *Le mal de mère*, Paris : Grasset, 162 p.
- Lortholary, Isabelle (dir.). 2005. *Naissances : Récits*, Paris : L'Iconoclaste, 178 p.
- Massard, Janine. 2001. *Comme si je n'avais pas traversé l'été*, Vevey : L'Aire, 205 p.
- Mréjen, Valérie. 2017. *Troisième personne*, Paris : P.O.L., 140 p.
- Olmi, Véronique. 2001. *Bord de mer*, Paris : Actes Sud, 128 p.
- Revol, Anne-Marie. 2010. *Nos étoiles ont filé*, Paris : Stock, 396 p.
- Reyssset, Karine. 2004. *En douce*, Arles : Le Rouergue, coll. « La brune », 119 p.

- . 2006. *À ta place*, Paris : L'Olivier, 172 p.
- . 2008. *Comme une mère*, Paris : L'Olivier, 178 p.
- . 2011. *Les yeux au ciel*, Paris : L'Olivier, 189 p.
- . 2014. *L'ombre de nous-mêmes*, Paris : Flammarion, 339 p.

Sautière, Jane. 2008. *Nullipare*, Paris : Verticales, 143 p.

Schulman, Aline. 2001. *Paloma*, Paris : Seuil, 174 p.

Tardieu, Laurence. 2006. *Puisque rien ne dure*, Paris : Stock, 127 p.

Zalberg, Carole. 2009. *Et qu'on m'emporte*, Paris : Albin Michel, 131 p.

3. Autres œuvres mentionnées

Adler, Laure. 2013. *Immortelles*, Paris : Grasset, 362 p.

Angot, Christine. 2000 [1990]. *Vu du ciel*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 96 p.

———. 1991. *Not to be*, Paris : Gallimard, coll. « L'arpenteur », 104 p.

———. 1997. *Les autres*, Paris : Fayard, 168 p.

———. 1998a. *L'usage de la vie incluant Corps plongés dans un liquide*, Paris : Fayard, 214 p.

———. 1998b. *Sujet Angot*, Paris : Fayard, 121 p.

———. 2000. *Quitter la ville*, Paris : Stock, 201 p.

———. 2004. *Les désaxés*, Paris : Stock, 209 p.

———. 2012. *Une semaine de vacances*, Paris : Flammarion, 136 p.

———. 2015. *Un amour impossible*, Paris : Flammarion, 206 p.

Bat-Yosef, Myriam. 1983. « Peintre femme mère peintresse », *Art et thérapie*, n° 7, septembre, p. 295.

Bosse, Katharina. 2011. *A Portrait of the Artist as a Young Mother*, préface de David Riedel et contribution de Marie Darrieussecq, Trezelan : Filigranes, 52 et 19 p.

- Chen, Ying. 2008. *Un enfant à ma porte*, Montréal : Boréal, 160 p.
- Darrieussecq, Marie. 1996. *Truismes*, Paris : P.O.L., 157 p.
- . 1998. *Naissance des fantômes*, Paris : P.O.L., 157 p.
- . 2001. *Bref séjour chez les vivants*, Paris : P.O.L., 307 p.
- . 2004. *Claire dans la forêt suivi de Penthésilée*, Paris : Des femmes, 71 p.
- . 2007. *Mrs. Umbrella et les musées du désert*, Paris : Scali, 108 p.
- . 2008. *Péronille la chevalière*, Paris : Albin Michel Jeunesse, 40 p.
- . 2009. *Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*, Paris : P.O.L., 319 p.
- . 2012. *La mer console de toutes les laideurs*, Pau : Cairn, 71 p.
- . 2016a. *Être ici est une splendeur. Vie de Paula M. Becker*, Paris : P.O.L., 151 p.
- . 2016b. *Le chien Croquette*, Paris : Albin Michel Jeunesse, n.p.
- Ernaux, Annie. 1983. *La place*, Paris : Gallimard, 113 p.
- . 1988. *Une femme*, Paris : Gallimard, 105 p.
- . 2011. *Écrire la vie*, Paris : Gallimard, coll. « Quarto », 1084 p.
- Huston, Nancy. 1980. *Dire et interdire : Éléments de jurologie*, Paris : Payot, coll. « Langages et sociétés », 190 p.
- . 1981. *Les variations Goldberg*, Paris : Seuil, coll. « Fiction & cie », 189 p.
- . 1989. *Trois fois septembre*, Paris : Seuil, coll. « Fiction & cie », 217 p.
- . 1993. *Cantique des plaines*, Arles/Montréal : Actes Sud/Leméac, 317 p.
- . 2001. *Dolce Agonia*, Arles/Montréal : Actes Sud/Leméac, coll. « Un endroit où aller », 500 p.
- . 2003. *Une adoration*, Arles/Montréal : Actes Sud/Leméac, coll. « Un endroit où aller », 399 p.

———. 2006. *Lignes de faille*, Arles/Montréal : Actes Sud/Leméac, coll. « Un endroit où aller », 487 p.

Laurens, Camille. 1991. *Index*, Paris : P.O.L., 254 p.

———. 1992. *Romance*, Paris : P.O.L., 250 p.

———. 1994. *Les travaux d'Hercule*, Paris : P.O.L., 202 p.

———. 1998. *L'avenir*, Paris : P.O.L., 181 p.

Reyssset, Karine. 2017. *La fille sur la photo*, Paris : Flammarion, 299 p.

Santos, Emma. 1976. *La malcastrée*, Paris : Des femmes, 128 p.

Théoret, France. 1993. *Journal pour mémoire*, Montréal : L'Hexagone, coll. « Itinéraires », 240 p.

4. Études sur Laure Adler et *À ce soir*

Abramson, Julia. 2002. « *À ce soir* by Laure Adler », *World Literature Today*, vol. 76, n° 2, printemps, p. 182.

Delvaux, Martine. 2005. « Fausse route. *À ce soir* de Laure Adler », *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », p. 103-114.

Havercroft, Barbara. 2010a. « Les traces vivantes de la perte. La poétique du deuil chez Denise Desautels et Laure Adler », *Voix et Images*, vol. 36, n° 1, p. 79-95.

Lee, Mark D. 2004. « *À ce soir* by Laure Adler », *The French Review*, vol. 77, n° 6, mai, p. 1272-1273.

Rye, Gill. 2007. « Family Tragedies: Child Death in Recent French Literature », Marie-Claire Barnet et Edward Welch (dir.), *Affaires de famille: The Family in Contemporary French Culture and Theory*, Amsterdam : Rodopi, p. 267-281.

5. Études sur Christine Angot et *Léonore, toujours*

Angot, Christine et Michel Houellebecq. 1999. « Volée de plumes », *Elle Magazine*, 20 septembre, p. 146-149.

- Baillargeon, Mercédès. 2010. « “Le personnel est politique” : la figure de l’inceste dans l’œuvre de Christine Angot », mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal, 106 f.
- Bernard, Suzanne. 1999. « Sexe à tous les étages », *Regards*, n° 51, en ligne : <http://www.regards.fr/acces-payant/archives-web/sexe-a-tous-les-etages,1666> (consulté le 8 juillet 2016).
- Cata, Isabelle et Eliane DalMolin. 2004. « Écrire et lire l’inceste : Christine Angot », *Women in French Studies*, vol. 12, p. 85-101.
- Cruikshank, Ruth. 2009. « Christine Angot: Trauma, Transgression and the *Write to Reply* », Fin de millénaire *French Fiction: The Aesthetics of Crisis*, Oxford : Oxford University Press, p. 168-213.
- Domeneghini, Eva. 2002. « Impressions sur l’œuvre de Christine Angot », *La revue des ressources*, en ligne : http://www.larevuedesressources.org/article.php3?id_article=77 (consulté le 11 janvier 2013).
- Edwards, Natalie. 2013. « “Écrire pour ne plus avoir honte” : Christine Angot’s and Annie Ernaux’s Shameless Bodies », Erica L. Johnson et Patricia Moran (dir.), *The Female Face of Shame*, Bloomington : Indiana University Press, p. 61-73.
- Faerber, Johan. 2002. « Le bruissement d’elles, ou le questionnement identitaire dans l’œuvre de Christine Angot », Nathalie Morello et Catherine Rodgers (dir.), *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix?*, Amsterdam/New York : Rodopi, p. 47-62.
- Goumarre, Laurent et Jacques Henric (entretiens de). 2013. *Christine Angot*, Paris : IMEC / Artpress, coll. « Les grands entretiens d’Artpress », 72 p.
- Guichard, Thierry. 1997. « En littérature, la morale n’existe pas », entretien avec Christine Angot, *Le matricule des anges*, n° 21, novembre-décembre, en ligne : <http://www.lmda.net/mat/MAT02127.html> (consulté le 8 juillet 2016).
- Havercroft, Barbara. 2014. « Le refus du romanesque? Hybridité générique et écriture de l’inceste chez Christine Angot », *Temps zéro. Revue d’étude des écritures contemporaines*, n° 8, juillet, p. 30-47, en ligne : <http://tempszero.contemporain.info/document1146> (consulté le 15 juillet 2016).
- Hughes, Alex. 2002. « “Moi qui ai connu l’inceste, je m’appelle Christine” : Writing Subjectivity in Christine Angot’s Incest Narratives », *Journal of Romance Studies*, vol. 2, n° 1, printemps, p. 65-77.

- Ledoux-Beaugrand, Évelyne. 2003. « Tombeau pour Léonore. Inceste et filiation chez Christine Angot », *Tessera*, vol. 35, septembre, p. 123-131, en ligne : <http://tessera.journals.yorku.ca/index.php/tessera/article/view/25516> (consulté le 12 septembre 2017).
- Nivet, Alexis. 2007. « “Je est un autre” : l’interdit de l’inceste chez Christine Angot », mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal, 100 f.
- Picard-Drillien, Anne-Marie. 2010. « Martyres de la cause du moi : écriture et inconscient de l’autofiction », Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche, *Autofiction(s)*, Presses universitaires de Lyon, en ligne : http://presses.univ-lyon2.fr/content.php?article_id=17 (consulté le 11 septembre 2017).
- Picard, Anne-Marie. 2014. « La *singlerie* de l’écrivain, au-delà du leurre de l’identité : Christine Angot », Amaleena Damlé et Gill Rye (dir.), *Aventures et expériences littéraires : Écritures des femmes en France au début du vingt-et-unième siècle*, Amsterdam/New York : Rodopi, p. 21-37.
- Pitard, Florence. 2015. « Christine Angot , plus sereine quand elle raconte sa mère », *Ouest France*, 19 août, en ligne : <http://www.ouest-france.fr/culture/livres/litterature-christine-angot-plus-sereine-quand-elle-raconte-sa-mere-3622839> (consulté le 13 septembre 2017).
- Rye, Gill. 2004. « “Il faut que le lecteur soit dans le doute” : Christine Angot’s Literature of Uncertainty », *Dalhousie French Studies*, numéro spécial « Hybrid Voices, Hybrid Texts: Women’s Writing at the Turn of the Millenium », vol. 68, automne, p. 117-126.
- . 2005. « In Uncertain Terms: Mothering without Guilt in Marie Darrieussecq’s *Le Mal de mer* and Christine Angot’s *Léonore, toujours* », *L’Esprit créateur*, vol. 45, n° 1, printemps, p. 5-15.
- . 2009. « Narratives of Birth: Voicing Trauma » et « Narratives of Mothering without Guilt », *Narratives of Mothering: Women’s Writing in Contemporary France*, Newark : University of Delaware Press, p. 54-74 et p. 139-154.
- . 2010. « Christine Angot et l’écriture de soi », Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.), *Le roman français de l’extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec : Nota bene, coll. « Contemporanéités », p. 423-439.

Sadoux, Marion. 2002. « Christine Angot's Autofictions: Literature and/or Reality », *Women's Writing in Contemporary France: New Writers, New Literatures in the 1990s*, Gill Rye et Michael Worton (dir.), Manchester/New York : Manchester University Press, p. 171-181.

Toonder, Jeanette den. 2005. « L'autoreprésentation dans une époque massmédiatisée : le cas Angot », Sjeff Houppermans, Christine Bosmans Delzons et Danièle de Ruyter-Tognotti (dir.), *Territoires et terres d'histoires. Perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui*, Amsterdam/New York : Rodopi, p. 39-59.

6. Études sur Marie Darrieussecq et *Le bébé*

Amette, Jacques-Pierre. 2001. « Un chantier de sensations : Marie Darrieussecq brise les clichés. Une bénédiction », *Le Point*, 31 août, p. 114.

———. 2002. « Quand l'enfant paraît », *Le Point*, n° 1538, 8 mars, p. 117.

Bishop, Michael. 2016. « Préface », Colette Trout, *Marie Darrieussecq : ou voir le monde à neuf*, Leiden : Brill, coll. « monographique Rodopi en littérature française contemporaine », p. VII.

Chadderton, Helena. 2009. « Writing Motherhood: Marie Darrieussecq's *Le bébé* », Eilene Hoft-march et Judith Holland Sarnecki (dir.), *Aimer et Mourir: Love, Death and Women's Lives in Texts of French Expression*, Newcastle Upon Tyne : Cambridge Scholars, p. 152-168.

———. 2010. « Identity Negotiation in Marie Darrieussecq's *Le bébé* and *Le pays* », Barbara Lebrun et Jill Lovecy (dir.), *Une et divisible? Plural Identities in Modern France*, Oxford : Peter Lang, coll. « Modern French Identities », p. 197-229.

———. 2012. « Marie Darrieussecq : Controversy, Ambivalence, Innovation », *Dalhousie French Studies*, numéro spécial « Marie Darrieussecq », vol. 98, printemps, p. 3-13.

Delcroix, Olivier. 2002. « Marie Darrieussecq : un journal intime entre deux tétés », *Le Figaro*, 2 avril, p. 31.

Garvey, Brenda. 2012. « Embodied Space and Out-of-Body Experiences in *Le Pays* », *Dalhousie French Studies*, numéro spécial « Marie Darrieussecq », vol. 98, printemps, p. 39-47.

- Gaudemar (de), Antoine. 1998. « Marie Ndiaye polémique avec Marie Darrieussecq », *Libération*, 3 mars, en ligne : http://next.liberation.fr/culture/1998/03/03/marie-ndiaye-polemique-avec-marie-darrieussecq_231980 (consulté le 13 avril 2017).
- Jordan, Shirley. 2004. « Changing Bodies and Changing Identities : Monsters, Mothers and Babies in the Writing of Marie Darrieussecq », *Contemporary French Women's Writing. Women's Visions, Women's Voices, Women's Lives*, New York : Peter Lang, coll. « Modern French Identities », p. 75-111.
- . 2012. « Entretien avec Marie Darrieussecq », *Dalhousie French Studies*, numéro spécial « Marie Darrieussecq », vol. 98, printemps, p. 133-146.
- Kapriélian, Nelly. 2010. *Écrire, écrire, pourquoi? Marie Darrieussecq. Entretien avec Nelly Kapriélian*, Paris : Éditions de la Bibliothèque publique d'information, coll. « Paroles en réseau », 23 p., en ligne : <http://books.openedition.org/bibpompidou/1129> (consulté le 5 avril 2017).
- Marrone, Claire. 2006. « Echoes of Annie Ernaux in Marie Darrieussecq's *Le bébé* », *Dalhousie French Studies*, vol. 76, automne, p. 93-99.
- . 2008. « Rewriting the Writing Mother in Marie Darrieussecq's *Le bébé* », *Studies in 20th & 21st Century Literature*, vol. 32, n° 1, hiver, p. 77-99.
- Martin, Isabelle. 2002. « Le b.a.-ba du bébé », *Le Temps*, 30 mars, en ligne : <https://www.letemps.ch/culture/2002/03/30/livres-b-ba-bebe> (consulté le 14 septembre 2017).
- Rodgers, Catherine. 2012. « Création ou procréation? Mise en perspective de la réponse de Marie Darrieussecq dans *Le bébé* », *Dalhousie French Studies*, numéro spécial « Marie Darrieussecq », vol. 98, printemps, p. 89-99.
- Rye, Gill. 2012. « No Dialogue? Mothers and Mothering in the Work of Marie Darrieussecq », *Dalhousie French Studies*, numéro spécial « Marie Darrieussecq », vol. 98, printemps, p. 111-120.
- Sarrey-Strack, Colette. 2002. *Fictions contemporaines au féminin. Marie Darrieussecq, Marie Ndiaye, Marie Nimier, Marie Redonnet*, Paris : L'Harmattan, coll. « Espace littéraire », 276 p.
- Sauvage, Jérémi. 1999. « Marie Darrieussecq interviewée par Jérémi Sauvage », *Ténèbres*, n° 8, octobre-décembre, p. 61-66.

Trout, Colette. 2012. « From *Le bébé* to *Tom est mort* : Writing the Unspeakable Terror of Motherhood », *Dalhousie French Studies*, numéro spécial « Marie Darrieussecq », vol. 98, printemps, p. 101-109.

———. 2016. *Marie Darrieusecq ou voir le monde à neuf*, Leiden : Brill, coll. « Rodopi en littérature française contemporaine », 211 p.

7. Études sur Nancy Huston et *Journal de la création*

Argand, Catherine. 2001. « L'entretien : Nancy Huston », *Lire*, n° 293, mars, p. 30-35.

Chollet, Mona (propos recueillis par). 2003. « Nancy Huston, romancière et essayiste : L'entremêlée », *Périphéries*, juin, en ligne : <http://www.peripheries.net/article171.html> (consulté le 3 août 2010).

Cuypers, Dane. 1999. « Nancy Huston vue de l'intérieur », *Actualité des religions*, n° 1, janvier, p. 24-27.

Delorme, Marie-Laure. 1996. « Femmes brisées », *Le Magazine littéraire*, n° 346, septembre, p. 73-74.

———. 1999. « Nancy Huston : le roman de la maternité », *Le Magazine littéraire*, n° 376, mai, p. 62-63.

Denis, Geneviève. 2000. « Une vie rêvée », *Spirale*, n° 175, novembre-décembre, p. 29.

Dvořák, Marta et Jane Koustas (dir.). 2004. *Vision/Division : l'œuvre de Nancy Huston*, Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 136 p.

Huet, Marie-Noëlle. 2011. « Création-procréation et rapport mère-fille dans *La virevolte* et *Prodige* de Nancy Huston », mémoire de maîtrise, Montréal : Université McGill, 92 f.

———. 2014. « La filiation créatrice dans *Journal de la création* (1990) de Nancy Huston et *Le bébé* (2002) de Marie Darrieussecq », Lori Saint-Martin et Ariane Gibeau (dir.), *Filiations du féminin*, Montréal : Cahiers de l'IREF, Collection « Agora », p. 53-63.

Klein-Lataud, Christine. 1996. « Les voix parallèles de Nancy Huston », *TTR*, n° 91, p. 211-231.

- MacDonald, Marylea. 2003. « L'éthique de la déférence : des récits de vie interstitiels dans *Journal de la création* de Nancy Huston », *Dalhousie French Studies*, n° 64, p. 7-16.
- Nathan, George Jean. 1958. « Memories of Fitzgerald, Lewis and Dreiser », *Esquire*, octobre, p. 148-149.
- Raymond, Camille. 1983. « La mère assassinée », *La vie en rose*, n° 13, septembre-octobre, p. 57-58.
- Ringuet, Chantal. 2000. « La construction textuelle du sujet diaristique dans le *Journal de la création* (1990) de Nancy Huston : une épiphanie de la parole », mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal, 116 f.
- Saint-Martin, Lori. 1991. « Débordements maternels », *Spirale*, n° 102, décembre-janvier, p. 17.
- Théry, Chantal, Steven Morin, Sylvie Massé, et Hélène Turcotte. 1994. « Les autobiographies fœtales masculines ou Jonas dans le ventre de la baleine », *Philosophiques*, vol. 21, n° 2, p. 503-523.
- Van Renterghem, Marion. 1990. « Créer en procréant », *Le Monde*, 25 mai.

8. Études sur Camille Laurens et *Philippe*

- Baudelle, Yves. 2010. « Camille Laurens ou le “jeu brillant” de l'écriture de soi », Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec : Nota bene, coll. « Contemporanéités », p. 295-318.
- Genon, Arnaud. 2012. « Ce que dit l'autofiction : les écrivains et leurs fractures », *Raison-publique.fr*, en ligne : <http://www.raison-publique.fr/article540.html> (consulté le 16 juin 2016).
- Havercroft, Barbara. 2010b. « L'écriture du deuil chez Camille Laurens », Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec : Nota bene, coll. « Contemporanéités », p. 295-318.
- Kilduff, Hannah. 2009. « Troubling Memories: Words and Images of Absence in Camille Laurens, Marie Darrieussecq and Nadine Trintignant », *French Cultural Studies*, vol. 20, n° 4, novembre, p. 369-382.

- La Revue Littéraire*. 2011. *Camille Laurens*, Paris : Léo Scheer, coll. « Écrivains d'aujourd'hui », 260 p.
- Laurens, Camille. 2007. « (Se) dire et (s')interdire », Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet, *Genèse et autofiction*, Louvain-La-Neuve : Bruylant-Academia, coll. « Au cœur des textes », p. 221-228.
- . 2010a. « Marie Darrieussecq ou le syndrome du coucou », Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche (dir.), *Autofiction(s)*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, coll. « Autofictions, etc. », p. 495-506. Le texte a d'abord paru dans *La Revue Littéraire*, n° 32, septembre 2007. Réimpression : *La Revue Littéraire* (dir.), *Camille Laurens*, Paris : Léo Scheer, coll. « Écrivains d'aujourd'hui », 2011, p. 225-243.
- . 2010b. « Qui dit ça? », Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche (dir.), *Autofiction(s)*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, coll. « Autofictions, etc. », p. 25-34.
- Mavrikakis, Catherine. 2004. « Ceci n'est pas une histoire d'amour », *Spirale*, n° 198, p. 12-14.
- Najm, Daoud. 2011. « Cet enfant-là », *Post-scriptum.org*, n° 14, été, en ligne : <http://www.post-scriptum.org/alpha/index.htm> (consulté le 25 novembre 2013).
- Richard, Annie. 2008. « Plagiat psychique », Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche (dir.), *Autofiction(s)*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, en ligne : http://presses.univ-lyon2.fr/content.php?article_id=17 (consulté le 16 juin 2016).
- Robson, Kathryn. 2015. « Psychic Plagiarism: The Death of a Child in Marie Darrieussecq's *Tom est mort* and Camille Laurens's *Philippe* », *French Studies: A Quarterly Review*, vol. 69, no 1, p. 46-59.
- Rye, Gill. 2006. « Registering Trauma. The Body in Childbirth in Contemporary French Women's Writing », *Nottingham French Studies*, vol. 45, n° 3, automne, p. 92-104.
- Savary, Philippe. 2003. « La peau et le masque » (entretien avec Camille Laurens), *Le Matricule des anges*, n° 43, 15 mars-15 mai, p. 18-23.
- Strasser, Anne. 2012. « Camille Laurens, Marie Darrieussecq : du "plagiat psychique" à la mise en questions de la démarche autobiographique », *CONTEXTES*, n° 10, en ligne : <http://contextes.revues.org/5016> (consulté le 16 juin 2016).

9. Études sur Karine Reyssset et *L'inattendue*

Abescat, Michel. 2003. s.t., *Télérama*, section Livres, n° 2778, 12 avril, p. 65.

Falconnier, Isabelle. 2016. « Olivier Adam, scandale de fesses en province », *L'Hebdo*, en ligne : <http://2012-riroch.www7.iomedia.infomaniak.ch/hebdo/culture/detail/litt%C3%A9rature-olivier-adam-scandale-de-fesses-en-province> (consulté le 13 novembre 2016; le journal a cessé de paraître en février 2017 et les archives ne sont plus disponibles en ligne).

Ferniot, Christine. 2014. s.t., *Télérama*, section Livres, n° 3356, 10 mai, p. TÉLÉ62.

Jourdana, Pascal. 2004. « Karine Reyssset donne à son roman sur l'absence, l'aisance et la liberté d'une fuite. Un oubli salutaire », *L'Humanité*, cahier Culture, 25 novembre, p. 16.

10. Études portant sur la mère et sur la maternité

Abécassis, Eliette. 2005b. « La maternité, l'écriture et la vie », René Frydman et Muriel Flis-Trèves (dir.), *Rêve de femmes. Colloque Gynécologie Psychologie V*, Paris : Odile Jacob, coll. « Psychologie », p. 117-120.

——— et Caroline Bongrand. 2007. *Le corset invisible. Manifeste pour une nouvelle femme française*, Paris : Albin Michel, 217 p.

Auerbach, Nina. 1978. « Artists and Mothers: A False Alliance », *Women and Literature*, vol. 6, n° 1, p. 3-15.

Badinter, Elisabeth. 2010 [1980]. *L'amour en plus, histoire de l'amour maternel (XVII^e-XX^e siècle)*, Paris : Flammarion, 449 p.

———. 1986. *XY. De l'identité masculine*, Paris : Odile Jacob, 318 p.

———. 2010. *Le conflit. La femme et la mère*, Paris : Flammarion, 269 p.

Banville, Valérie. 2002. « À corps et à cris. Les représentations de l'accouchement dans la littérature québécoise », mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal, 192 f.

Bassin, Donna, Margaret Horney et Meryle Mahrer Kaplan (dir.). 1994. « Introduction », *Representations of Motherhood*, New Haven : Yale University Press, p. 1-29.

- Benhaïm, Michèle. 2001. *L'ambivalence de la mère. Étude psychanalytique sur la position maternelle*, Ramonville Saint-Agne : Erès, 108 p.
- Benjamin, Jessica. 1988. *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*, New York : Pantheon Books, 304 p.
- Bordo, Susan. 1993. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body*, Berkeley : University of California Press, 361 p.
- Boulay, Anne. 2006. *Mère indigne, mode d'emploi*, Paris : Denoël, 118 p.
- Brisac, Geneviève et Catherine Lapierre. 1980. « Maternité : inventaire de nos discours », *La revue d'en face*, n° 8, février, p. 42-52.
- Britt, Fanny. 2013. *Les tranchées. Maternité, ambiguïté et féminisme, en fragments*, Montréal : Atelier 10, coll. « Documents », 103 p.
- Cammaréri, Corinne. 2012. *Amour maternel ou sublimation de femmes. Des écrivaines interrogent altérité, maternité et création*, Toulouse : Érès, coll. « Enfance et parentalité », 270 p.
- Cheyrier, Jean-Marie. 1985 [1981]. *Que sa naissance soit une fête*, Paris : Temps actuels, 315 p.
- Chodorow, Nancy. 1999 [1978]. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley : University of California Press, 263 p.
- Chimères (Les). 1975. *Maternité esclave*, Paris : Union générale d'éditions, 316 p.
- Côté, Nathalie. 2013. « Accoucher avec une sage-femme », *Protégez-vous.ca*, en ligne : <https://www.protegez-vous.ca/Sante-et-alimentation/accoucher-avec-une-sage-femme> (consulté le 8 septembre 2017).
- Cosslet, Tess. 1994. *Women Writing Childbirth. Modern Discourses of Motherhood*, Manchester/New York : Manchester University Press, 184 p.
- Couchard, Françoise. 1991. *Emprise et violence maternelles, étude d'anthropologie psychanalytique*, Paris : Dunod, 224 p.
- Cowan, Shannon, Fiona Tinwei Lam, Cathy Stonehouse *et al.* 2008. *Double Lives: Writing and Motherhood*, Montréal/Kingston : McGill-Queen's University Press, 280 p.

- Dally, Ann. 1982. *Inventing Motherhood: The Consequences of an Ideal*, Londres : Burnett Books, 360 p.
- Daam, Nadia. 2014. « La mère indigne est devenue la nouvelle ménagère (et c'est bien dommage) », *Slate.fr*, en ligne : <http://www.slate.fr/story/94687/mere-indigne-menagere> (consulté le 18 août 2017).
- Defaud, Emma, Nadia Daam et Johana Sabroux. 2011. *Mauvaises mères! Les joies de la maternité*, Paris : J'ai lu, 251 p.
- Delvaux, Martine et Catherine Mavrikakis. 2003. *Ventriloquies*, Montréal : Leméac, coll. « ici l'ailleurs », 189 p.
- Descarries, Francine et Christine Corbeil (dir.). 2002. *Espaces et temps de la maternité*, Montréal : Remue-ménage, 543 p.
- De Vilaine, Anne-Marie, Laurence Gavarini et Michèle Le Coadic (dir.). 1986. *Maternité en mouvement. Les femmes, la re/production et les Hommes de science*, Montréal/Grenoble, Saint-Martin/Presses universitaires de Grenoble, 244 p.
- Di Quinzio, Patrice. 1999. *The Impossibility of Motherhood. Feminism, Individualism and the Problem of Mothering*, New York/Londres : Routledge, 275 p.
- Dryef, Zineb. 2016. « Le retour de la mère parfaite », *Le Monde*, en ligne : http://www.lemonde.fr/m-perso/article/2016/05/27/le-retour-de-la-mere-parfaite_4927830_4497916.html?utm_campaign=Echobox&utm_medium=Social&utm_source=Twitter#link_time=1464359771 (consulté le 18 août 2017).
- Dufourmantelle, Anne. 2001. *La sauvagerie maternelle*, Paris : Calmann-Lévy, 220 p.
- . 2007. *La femme et le sacrifice. D'Antigone à la femme d'à côté*, Paris : Denoël, 299 p.
- . 2009. « Infanticide et sacrifice », *Enfances & Psy*, n° 44, p. 111-122.
- Duras, Marguerite. 1976. « L'horreur d'un pareil amour », *Sorcières. Les femmes vivent*, n° 4, p. 31.
- Flis-Trèves, Muriel. 2005. « Maternité-attitude », *Rêve de femmes. Colloque Gynécologie Psychologie V*, Paris : Odile Jacob, coll. « Psychologie », p. 7-14.

- Freud, Sigmund. 1984 [1933]. « La féminité », *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris : Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », p. 150-181.
- . 1985 [1969]. « Sur la sexualité féminine », *La vie sexuelle*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », p. 139-155.
- Froidevaux-Metterie, Camille. 2014. *La Révolution du féminin*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 370 p.
- Frydman, René et Muriel Flis-Trèves (dir.). 2005. *Rêve de femmes. Colloque Gynécologie Psychologie V*, Paris : Odile Jacob, coll. « Psychologie », 253 p.
- Gould, Karen. 1992. « Refiguring the Mother: Quebec Women Writers in the 80s », *Revue internationale d'études canadiennes*, n° 6, automne, p. 113-125.
- Green, André. 1975. « La sexualisation et son économie », *Revue française de psychanalyse*, n° 39, p. 905-918.
- . 1990. « Passions et destins des passions. Sur les rapports entre folie et psychose (1980) », *La folie privée. Psychanalyse des cas limites*, Paris : Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », p. 140-193.
- Hirsch, Marianne. 1989. *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington : Indiana University Press, 244 p.
- Huston, Nancy. 1995. *Désirs et réalités, textes choisis 1978-1994*, Arles/Montréal : Actes Sud/Leméac, coll. « Babel », 273 p.
- . 2001. « Préface », Jane Lazarre, *Splendeur (et misères) de la maternité*, traduction de Nancy Huston, La Tour d'Aigues : L'Aube, coll. « Regards croisés », p. I-IV.
- . 2004 [1982]. *Mosaïque de la pornographie*, Paris : Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 282 p.
- Hyvrard, Jeanne. 2011. *Essai sur la négation de la mère*, Paris : L'Harmattan, coll. « Créations au féminin », 127 p.
- Irigaray, Luce. 1977. *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris : Minuit, coll. « Critique », 217 p.
- . 1979. *Et l'une ne bouge pas sans l'autre*, Paris : Minuit, coll. « Autrement dites », 21 p.

- . 1981. *Le corps-à-corps avec la mère*, Montréal : Pleine lune, coll. « conférence et entretiens », 89 p.
- Jones, Terry et Terry Gilliam (dir.), Monty Python (aut.). 1983. *The Meaning of Life*, Royaume-Uni : Celandine Films, 107 min.
- Juhasz, Suzanne. 2003. « Mother-Writing and the Narrative of Maternal Subjectivity », *Studies in Gender and Sexuality*, vol. 4, n° 4, p. 395-425.
- Kaplan, E. Ann. 1992. *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama*, Londres : Routledge, 250 p.
- Kittay, Eva Fender. 1984. « Womb Envy: An Explanatory Concept », Joyce Treblicot (dir.), *Mothering: Essays in Feminist Theory*, New York : Rowman and Allanheld, p. 95-122.
- Knibiehler, Yvonne et Catherine Fouquet. 1980. *L'histoire des mères du Moyen-âge à nos jours*, Paris : Montalba, 365 p.
- Knibiehler, Yvonne (dir.). 2001. *Maternité affaire privée, affaire publique*, Paris : Bayard, 269 p.
- Kristeva, Julia. 1974. *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 645 p.
- . 1977. « Un nouveau type d'intellectuel : le dissident », *Tel quel*, 74, p. 3-8.
- . 1985 [1983]. « Stabat Mater », *Histoires d'amour*, Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », p. 295-327.
- . 2007. *Seule une femme*, préface de Marie-Christine Navarro, La Tour d'Aigues : L'Aube, coll. « L'Aube poche essai », 219 p.
- . 2011. « La reliance, ou de l'érotisme maternel », *Revue française de psychanalyse*, vol. 75, n°5, p. 1559-1570.
- Laborie, Françoise. 1986. « Peut-on penser les différences? », De Vilaine, Anne-Marie, Laurence Gavarini et Michèle Le Coadic (dir.), *Maternité en mouvement. Les femmes, la re/production et les hommes de science*, Montréal/Grenoble : Saint-Martin/Presses universitaires de Grenoble, p. 22-26.

- Lambrichs, Louise L. 2001. *Naître... et naître encore*, avec photographies de Sarah Ney, Paris : Albin Michel, coll. « La cause des bébés », 111 p.
- Lazarre, Jane. 2001. *Splendeur (et misères) de la maternité*, préface et traduction de Nancy Huston, La Tour d'Aigues : L'Aube, coll. « Regards croisés », 249 p. (Titre original : *The Mother Knot* [1976]; paru pour la première fois aux Éditions de L'Aube sous le titre *Le nœud maternel* [1994], traduction de Louise Beausire.)
- Le Roy Ladurie, Emmanuel. 1979. « Un phénomène bio-socioculturel : l'allaitement mercenaire en France au XVIIIe siècle », *Communications*, vol. 31, n° 31, p. 15-21.
- Loroux, Nicole. 1990. *Les mères en deuil*, Paris : Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 151 p.
- Marbeau-Cleirens, Béatrice. 1988. *Les mères imaginées. Horreur et vénération*, Paris : Les Belles Lettres, coll. « Confluents psychanalytiques », 313 p.
- Maybon, Marie-Pierre. 1995. « Note de lecture : *Le mal de mère* », *Horizons philosophiques*, vol. 6, n° 1, p. 127-129.
- Parat, Hélène. 2011. « L'érotique maternelle et l'interdit primaire de l'inceste », *Revue française de psychanalyse*, vol. 75, p. 1609-1614.
- Parker, Rozsika. 2005 [1995]. *Torn in Two: The Experience of Maternal Ambivalence*, Londres : Virago, 334 p.
- Pernoud, Laurence. 1981. *Il ne fait pas bon être mère par les temps qui courent*, Paris : Stock, 224 p.
- . 2013 (livre réédité annuellement). *J'attends un enfant*, avec la collaboration d'Agnès Grison, Paris : Horay, 476 p.
- Plaza, Monique. 1980. « La Même Mère », *Questions Féministes*, n° 7, février, p. 70-94.
- Rassial, Jean-Jacques. 2001. « Préface », Michèle Benhaïm, *L'ambivalence de la mère. Étude psychanalytique sur la position maternelle*, Ramonville Saint-Agne : Erès, p. 9-10.
- Rich, Adrienne. 1986 [1976]. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, Londres : Virago Limited, 318 p.

- Rioux, Geneviève et Marie-Pascale Laurencelle. 2012. *Crée-moi, crée-moi pas*, Montréal : Productions Bazzo, 52 min.
- Rouch, Hélène. 1987. « Le placenta comme tiers », *Langages*, vol. 21, n° 85, p. 71-79.
- Roudinesco, Élisabeth. 2002. *La famille en désordre*, Paris : Fayard, 249 p.
- Rousseau, Jean-Jacques. 2009 [1762]. *Émile ou de l'éducation*, Paris : Flammarion, coll. « GF », 841 p.
- Ruddick, Sara. 1995 [1989]. *Maternal Thinking: Towards a Politics of Peace*, Boston : Beacon Press, 291 p.
- Rye, Gill. 2009. *Narratives of Mothering: Women's Writing in Contemporary France*, Newark : University of Delaware Press, 221 p.
- Saint-Martin, Lori. 1999. *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec : Nota bene, coll. « Essais critiques », 331 p.
- Sprengnether, Madelon. 1990. *The Spectral Mother: Freud, Feminism, and Psychoanalysis*, Ithaca : Cornell University Press, 264 p.
- Stanford Friedman, Susan. 1987. « Creativity and the Childbirth Metaphor: Gender Difference in Literary Discourse », *Feminist Studies*, vol. 3, n° 1, printemps, p. 49-82. Réimpression en 1989 dans Elaine Showalter (dir.), *Speaking of Gender*, New York : Routledge, p. 73-100.
- Stern, Daniel. 1997 [1995]. *La constellation maternelle*, traduction de Dominique Cupa, Paris : Calmann-Lévy, coll. « Le passé recomposé », 296 p.
- Stewart, Grace. 1979. « Mother, Daughter, and the Birth of the Female Artist », *Women's Studies*, vol. 6, n° 2, p. 127-145.
- Suleiman, Susan Rubin. 1985. « Writing and Motherhood », Shirley Nelson Gardner, Claire Kahane et Madelon Sprengnether (dir.), *The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*, Ithaca : Cornell University Press, p. 352-377
- Tombeur, Paul. 2005. « *Maternitas* dans la tradition latine », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 21, en ligne : <http://clio.revues.org/1454> (consulté le 8 décembre 2014).

Tuttle Hansen, Elaine. 1997. *Mother Without Child: Contemporary Fiction and the Crisis of Motherhood*, Berkeley : University of California Press, 283 p.

Winnicott, Donald W. 2006. *La mère suffisamment bonne*, Paris : Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 122 p.

11. Études portant sur les écritures au féminin et sur les études féministes

Adler, Laure. 2006. *Les femmes qui lisent sont dangereuses*, avec la collaboration de Stefan Bollman, Paris : Flammarion, 149 p.

———. 2007. *Les femmes qui écrivent vivent dangereusement*, avec la collaboration de Stefan Bollman, Paris : Flammarion, 152 p.

———. 2009. *Les femmes qui aiment sont dangereuses*, avec la collaboration d'Élisa Lécosse, Paris : Flammarion, 155 p.

———. 2011. *Les femmes qui lisent sont de plus en plus dangereuses*, avec la collaboration de Stefan Bollman, Paris : Flammarion, 136 p.

Beauvoir, Simone de. 1949. *Le Deuxième Sexe*, 2 tomes, Paris : Gallimard, coll. « Idées ».

Butler, Judith. 2008 [1990]. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York/Londres : Routledge, 236 p.

Chawaf, Chantal. 1983. « Écrire à partir du corps vivant », *Lendemain*, p. 119-125.

———. 1992. *Le corps et le verbe. La langue en sens inverse*, Paris : Presses de la Renaissance, 294 p.

Cixous, Hélène. 1975. « Le rire de la Méduse », *L'arc*, vol. 61, p. 39-54.

———, Madeleine Gagnon et Annie Leclerc. 1977. *La venue à l'écriture*, Paris : Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », série « féminin futur », 151 p.

Clément, Catherine et Hélène Cixous. 1975. *La jeune née*, Paris : Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », série « féminin futur », 296 p.

Collin, Françoise *et al.* 1992. « Les bords », *Cahiers du Grif*, « Le corps des femmes », Bruxelles : Complexe, p. 142.

- Coquillat, Michelle. 2001. « La création littéraire au féminin face à l'exclusion masculine », Odile Krakovitch et Geneviève Sellier, *L'exclusion des femmes : Masculinité et politique dans la culture au XX^e siècle*, Bruxelles : Complexe, p. 169-189.
- Damlé, Amaleena et Gill Rye (dir.). 2013. *Women's Writing in Twenty-First-Century France: Life as Literature*, Cardiff : University of Wales Press, 290 p.
- Delphy, Christine. 2009. *L'Ennemi principal*, vol. 1 : *Économie politique du patriarcat* [1998], vol. 2 : *Penser le genre* [2001], Paris : Syllepse, coll. « Nouvelles Questions féministes ».
- Détrez, Christine et Anne Simon. 2006. *À leur corps défendant. Les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris : Seuil, 281 p.
- Didier, Béatrice. 1981. *L'écriture-femme*, Paris : Presses universitaires de France, 286 p.
- Diengott, Nilli. 1988. « Narratology and Feminism », *Style*, vol. 22, n° 1, printemps, p. 42-51.
- Druxes, Helga. 1996. *Resisting Bodies: The Negotiation of Female Agency in Twentieth-Century Women's Fiction*, Detroit : Wayne State University Press, 230 p.
- DuPlessis, Rachel Blau. 1985. *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, Bloomington : Indiana University Press, coll. « Everywoman », 253 p.
- Ernaux, Annie. 2003. *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris : Stock, 155 p.
- Felski, Rita. 1989. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*, Cambridge : Harvard University Press, 223 p.
- Firestone, Shulamith. 1970. *La dialectique du sexe. Le dossier de la révolution féministe*, traduction de Sylvia Gleadow, Paris : Stock, 306 p.
- Friedan, Betty. 1963. *The Feminine Mystique*, New York : W. W. Norton, 410 p.
- Garcia, Irma. 1981. *Promenade familiale. Recherches sur l'écriture féminine*, 2 vol., Paris : Des femmes.
- Grangerai, Émilie. 1999. « Nouvelle génération », *Le Monde*, 8 octobre, p. 2.

- Gubar, Susan. 1981. « "The Blank Page" and the Issues of Female Creativity », *Critical Inquiry*, vol. 8, n° 2, hiver, p. 243-263.
- Guillaumin, Colette. 1992. *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de Nature*, Paris : Côté-femmes, 239 p.
- Guy, Chantal. 2010. « *Pædophilia ou l'amour des enfants : aimer l'enfant jusqu'à l'irréparable* », *La Presse*, en ligne : <http://www.lapresse.ca/arts/livres/201003/05/01-4257646-paedophilia-ou-lamour-des-enfants-aimer-lenfant-jusqua-lirreparable-.php> (consulté le 15 mai 2017).
- Havercroft, Barbara. 2001. « Auto/biographie et agentivité au féminin dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* d'Annie Ernaux », Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis (dir.), *La francophonie sans frontières. Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Paris : L'Harmattan, p. 517-535.
- . 2005. « (Un)Tying the Knot of Patriarchy: Agency and Subjectivity in the Autobiographical Writings of France Théoret and Nelly Arcan », Julie Rak (dir.), *Auto/Biography in Canada: Critical Directions*, Waterloo : Wilfrid Laurier University Press, p. 207-234.
- . 2012. « Splendeurs et misères de la confession au féminin au XXI^e siècle », Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, p. 159-172.
- Hekman, Susan. 1995. « Subjects and Agents: The Question for Feminism », Judith Kegan Gardiner (dir.), *Provoking Agents: Gender and Agency in Theory and Practice*, Urbana : University of Illinois Press, p. 194-207.
- Huston, Nancy. 1982. « Mouvements et journaux de femmes », *Le Magazine littéraire*, n° 180, janvier, p. 28-31.
- . 2004. *Professeurs de désespoir*, Arles/Montréal : Actes Sud/Leméac, coll. « Babel », 380 p.
- Hyvrard, Jeanne. 1989. *La pensée corps*, Paris : Des femmes, coll. « Essais », 226 p.
- Irigaray, Luce. 1987. *Sexes et parentés*, Paris : Minuit, coll. « Critique », 221 p.
- Johnson, Miriam M. 1995. « Maternal Agency vs. the Brotherhood of Males », Judith Kegan Gardiner (dir.), *Provoking Agents: Gender and Agency in Theory and Practice*, Urbana : University of Illinois Press, p. 152-166.

- Jordan, Shirley Ann. 2004. *Contemporary French Women's Writing: Women's Visions, Women's Voices, Women's Lives*, Oxford : Peter Lang, coll. « Modern French Identities », 304 p.
- Kegan Gardiner, Judith (dir.). 1995. *Provoking Agents: Gender and Agency in Theory and Practice*, Urbana : University of Illinois Press, 342 p.
- Klein-Lataud, Christine. 1983. « La *nourricriture* ou l'écriture d'Hélène Cixous, de Chantal Chawaf et d'Annie Leclerc », Suzanne Lamy et Irène Pagès (dir.), *Féminité, subversion, écriture*, Montréal : Remue-ménage, coll. « Itinéraires féministes », p. 93-106.
- Kristeva, Julia. 1999. *Le génie féminin : la vie, la folie, les mots*, vol. I : *Hannah Arendt*, vol. II : *Mélanie Klein*, vol. III : *Colette*, Paris : Fayard.
- Lamy, Suzanne. 1994. « L'autre lecture », Lori Saint-Martin (dir.), *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, Montréal : XYZ, p. 23-30.
- Lanser, Susan Sniader. 1986. « Toward a Feminist Narratology », *Style*, vol. 20, n° 3, automne, p. 341-363.
- . 1988. « Shifting the Paradigm: Feminism and Narratology », *Style*, vol. 22, n° 1, printemps, p. 52-60.
- . 1992. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca : Cornell University Press, 287 p.
- Leclerc, Annie. 1974. *Parole de femme*, Paris : Grasset & Fasquelle, 196 p.
- . 1976. *Épousailles*, Paris : Grasset, 196 p.
- . 1985. *Hommes et femmes*, Paris : Grasset, 215 p.
- . 2010. *Pædophilia ou l'amour des enfants*, Arles/Montréal : Actes Sud/Leméac, coll. « Un endroit où aller », 128 p.
- Ledoux-Beaugrand, Evelyne. 2013. *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Montréal : XYZ, coll. « Théorie et littérature », 326 p.
- Makward, Christiane P. 1983. « Corps écrit, corps vécu : de Chantal Chawaf et quelques autres », Suzanne Lamy et Irène Pagès (dir.). 1983. *Féminité, subversion, écriture*, Montréal : Remue-ménage, coll. « Itinéraires féministes », p. 127-137.

- Mann, Patricia. 1994. *Micro-Politics: Agency in a Postfeminist Era*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 253 p.
- McNay, Lois. 2000. *Gender and Agency: Reconfiguring the Subject in Feminist and Social Theory*, Cambridge : Polity Press, 190 p.
- Mezei, Kathy (dir.). 1996. *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology & British Women Writers*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 286 p.
- Millett, Kate. 2007 [1971]. *Sexual Politics. La politique du mâle*, traduction d'Élisabeth Gille, Paris : Des femmes, 521 p.
- Morello, Nathalie et Catherine Rodgers (dir.). 2002. *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix?*, Amsterdam/New York : Rodopi, 331 p.
- Naudier, Delphine. 2001. « L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique », *Sociétés contemporaines*, n° 44, p. 57-73.
- Olsen, Tillie. 1994 [1965]. *Silences*, Londres : Virago Press Limited, 298 p.
- Rye, Gill et Michael Worton (dir.). 2002. *Women's Writing in Contemporary France: New Writers, New Literatures in the 1990s*, Manchester : Manchester University Press, 262 p.
- Saigal, Monique. 2000. *L'écriture : lien de mère à fille chez Jeanne Hyvrard, Chantal Chawaf et Annie Ernaux*, Amsterdam/Atlanta : Rodopi, coll. « Chiasma 11 », 179 p.
- Saint-Martin, Lori. 2002. « Quand "créer, c'est de toutes ces forces protester" : la question de l'autorité discursive », *La voyageuse et la prisonnière. Gabrielle Roy et la question des femmes*, Montréal : Boréal, coll. « Cahiers Gabrielle Roy », p. 71-103.
- Schwerdtner, Karin. 2006. « Mémoire traumatisante, parole réparatrice : Chawaf », *Études littéraires*, vol. 38, n° 1, p. 37-47.
- . 2012. « Chantal Chawaf : écrire à ses risques et périls (entretien) », *Women in French Studies*, vol. 20, p. 90-103.
- Spender, Dale. 1980. *Man Made Language*, Londres : Routledge/Kegan Paul, 250 p.

- Stanton, Domna C. 1986. « Difference on Trial: A Critique of the Maternal Metaphor in Cixous, Irigaray, and Kristeva », Nancy K. Miller, *The Poetics of Gender*, New York : Columbia University Press, coll. « Gender and Culture », p. 157-182.
- Stistrup Jensen, Merete. 2000. « La notion de nature dans les théories de “l’écriture féminine” », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, n° 11, en ligne : <http://clio.revues.org/218> (consulté le 18 avril 2013).
- Théry, Chantal. 1990. « De l’angélisme culturel à la culture musclée », *Féminisme et androgynie : explorations pluridisciplinaires. Les Cahiers du Grad*, n° 4, p. 60-61.
- Vallée-Dumas, Catherine. 2012. « *La vie sexuelle de Catherine M. : une œuvre entre deux genres?* », Lori Saint-Martin, Rosemarie Fournier-Guillemette et Marie-Noëlle Huet (dir.), *Entre plaisir et pouvoir. Lectures contemporaines de l’érotisme*, Québec : Nota bene, coll. « Séminaires », p. 67-88.
- Wittig, Monique. [2013] 2001. *La pensée straight*, Paris : Amsterdam, 135 p.
- Woolf, Virginia. 1986 [1929]. *Une chambre à soi*, traduction de Clara Malraux, Paris : Denoël, 174 p.
2016. *Un lieu à soi*, traduction de Marie Darrieussecq, Paris : Denoël, 176 p.
- . 2015 [1931]. « Des professions pour les femmes », *Essais choisis*, traduction et édition de Catherine Bernard, Paris : Gallimard, coll. « Folio classique », 544 p.

12. Études portant sur le texte littéraire

- Baetens, Jan et Dominique Viart (dir.). 1999. *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Paris : Minard, coll. « La revue des lettres modernes », 266 p.
- Bal, Mieke. 1981. « Notes on Narrative Embedding », *Poetics Today*, vol. 2, n° 2, hiver, p. 41-59.
- Bardèche, Marie-Laure. 1999. *Le principe de répétition. Littérature et modernité*, Paris/Montréal : L’Harmattan, coll. « Sémantiques », 237 p.
- Barthes, Roland. 2015 [1975]. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris : Points, coll. « Points Essais », 243 p.

- Baudelle, Yves. 2012. « L'autofiction des années 2000 : un changement de régime? », Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, p. 145-157.
- Blanckeman, Bruno, Marc Dambre et Aline Mura-Brunel (dir.). 2004. *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 589 p.
- Blanckeman, Bruno et Barbara Havercroft (dir.). 2012. *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 320 p.
- Crépu, Michel. 2001. « Le roman français est-il mort? », *L'Express*, 29 mars, en ligne : http://www.lexpress.fr/informations/le-roman-francais-est-il-mort_641861.html (consulté le 10 mars 2015).
- Davis, Colin et Elizabeth Fallaize. 2000. *French Fiction in the Mitterand Years: Memory, Narrative, Desire*, Oxford : Oxford University Press, coll. « Oxford Studies in Modern European Culture », 160 p.
- Dobrovsky, Serge. 1977. *Fils*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 537 p.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 467 p.
- Guiou, Dominique. 1998. « Le déprimisme, une nouvelle génération littéraire », *Le Figaro littéraire*, 15 octobre, p. 3.
- Harel, Simon. 1994. *L'écriture réparatrice. Le défaut autobiographique (Leiris, Crevel, Artaud)*, Montréal : XYZ, coll. « Théorie et littérature », 231 p.
- Havercroft, Barbara, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.). 2010. *Le roman français de l'extrême contemporain : Écritures, engagements, énonciations*, Québec : Nota bene, coll. « Contemporanéités » 456 p.
- Kristeva, Julia. 1967. « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, avril, p. 438-465.
- Lipovetsky, Gilles. 2003 [1983]. *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 327 p.
- McDougall, Joyce. 2004 [1982]. *Théâtres du Je*, Paris : Gallimard, 354 p.

- Oktapoda, Efstratia (dir.). 2013. *Mythes et érotismes dans les littératures et les cultures francophones de l'extrême contemporain*, Amsterdam : Rodopi, 314 p.
- Proust, Marcel. 1954. *Contre Sainte-Beuve*, Paris : Gallimard, coll. « Idées », 373 p.
- Riffaterre, Michael. 1980. « La trace de l'intertexte », *La pensée*, n° 215, octobre.
- Smith, Sidonie et Julia Watson. 2010 [2001]. *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, 2^e édition, Minneapolis : University of Minnesota Press, 394 p.
- Taylor, Chloë. 2009. *The Culture of Confession from Augustine to Foucault: A Genealogy of the "Confessing Animal"*, New York, Routledge, 298 p.
- Touret, Michèle *et al.* (dir.). 2008. *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, tome II : *Après 1940*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 539 p.
- Van Nuijs, Laurence. « Intertextualité », *Socius : Ressources sur le littéraire et le social*, en ligne : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/67-intertextualite> (consulté le 27 janvier 2015).
- Viart, Dominique. 1999. *Le roman français au XX^e siècle*, Paris : Hachette, 158 p.
- . 2004. « Le moment critique de la littérature. Comment penser la littérature contemporaine? », Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris : Prétexte éditeur, coll. « Critique », p. 11-35.
- Viart, Dominique et Bruno Vercier. 2008 [2005]. *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, avec la collaboration de Franck Evrard, Paris : Bordas, 2^e édition augmentée, 543 p.
- Vilain, Philippe. 2005. *Défense de Narcisse*, Paris : Grasset, 237 p.

13. Études portant sur le deuil et le trauma

- Abraham, Nicolas et Maria Torok. 1978. *L'écorce et le noyau*, Paris : Aubier-Montaigne, coll. « La philosophie en effet », 481 p.
- Bacqué, Marie-Frédérique. 1992. *Le deuil à vivre*, Paris : Odile Jacob, 281 p.
- Beauthéac, Nadine. 2006. « La honte : une émotion secrète dans le deuil d'un tout-petit », Michel Hanus (dir.), *La mort d'un enfant. Fin de vie de l'enfant, le deuil des proches*, Paris : Vuibert, coll. « Espace éthique », p. 61-71.

- Caruth, Cathy (dir.). 2005. *Trauma : Explorations in Memory*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 277 p.
- Commission théologique internationale. 2007. *L'espérance de salut pour les enfants qui meurent sans baptême*, Paris : Pierre Téqui, p. 11-75, en ligne : http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/cti_documents/rc_con_cfaith_doc_20070419_un-baptised-infants_fr.html#_ftn1 (consulté le 23 novembre 2017).
- Delvaux, Martine. 2005. *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 228 p.
- Duparc, François. 1996. *André Green*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Psychanalystes d'aujourd'hui », 128 p.
- Ernault, Annie. 2006. « La mort d'un enfant : vingt ans après », Michel Hanus (dir.), *La mort d'un enfant. Fin de vie de l'enfant, le deuil des proches*, Paris : Vuibert, coll. « Espace éthique », p. 73-86.
- Felman, Shoshana et Dori Laub. 1992. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York / Londres : Routledge, 294 p.
- Forest, Philippe. 2010. *Le roman infanticide : Dostoïevski, Faulkner, Camus. Essais sur la littérature et le deuil*, Nantes : Cécile Default, 131 p.
- Freud, Sigmund. 1973. « Le roman familial des névrosés », *Névrose, psychose et perversion*, Paris : Presses universitaires de France, p. 157-160.
- . 2010. « Deuil et mélancolie », *Métapsychologie*, Paris : Presses universitaires de France, p. 105-122.
- Hanus, Michel (dir.). 2006. *La mort d'un enfant. Fin de vie de l'enfant, le deuil des proches*, Paris : Espace éthique/Vuibert, coll. « Espace éthique », 368 p.
- Henke, Suzette. 1998. *Shattered Subjects: Trauma and Testimony in Women's Life Writing*, New York : St. Martin's Press, 216 p.
- Hirsch, Marianne. 2002. « Marked by Memory: Feminist Reflections on Trauma and Transmission », Nancy K. Miller et Jason Tougaw (dir.), *Extremities: Trauma, Testimony, and Community*, Urbana : University of Illinois Press, p. 71-91.
- Klass, Dennis, Phyllis R. Silverman et Steven L. Nickman (dir.). 1996. *Continuing Bonds: New Understandings of Grief*, Washington : Taylor & Francis, 361 p.

- Klein, Mélanie. 2005 [1947]. « Le deuil et ses rapports avec les états maniaco-dépressifs (1940) », *Essais de psychanalyse*, Paris : Payot, p. 341-369.
- Miller, Nancy K. et Jason Tougaw. 2002. *Extremities: Trauma, Testimony, and Community*, Urbana : University of Illinois Press, 287 p.
- Parent, Anne-Martine. 2006. « Trauma, témoignage et récit : la dérouté du sens », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, p. 113-125.
- . 2012. « Héritages mortifères. Rupture dans/de la filiation chez Ying Chen et Jane Sautière », *temps zéro*, n° 5, en ligne : <http://tempszero.contemporain.info/document1006> (consulté le 13 septembre 2017).
- Pontalis, Jean-Bertrand. 1998. *L'enfant des limbes*, Paris : Gallimard, 171 p.
- Raimbault, Ginette. 1996. *Lorsque l'enfant disparaît*, Paris : Odile Jacob, 271 p.
- Roudinesco, Élisabeth, avec la collab. de Michel Plon. 2006. « Sublimation », *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris : Fayard, 3^e éd., p. 1038.
- Waintrater, Régine. 2004. « Le pacte testimonial », Chiantaretto, Jean-François *et al.* (dir.), *Témoignage et trauma. Implications psychanalytiques*, Paris : Dunod, coll. « Inconscient et culture », p. 65-97.
- Whitehead, Anne. 2004. *Trauma Fiction*, Édimbourg : Edinburgh University Press, 184 p.