

SAISIR L'IMPASSE DU SYMPTÔME : MÉTAPHORE ET ACCUMULATION DANS *LES*
MOTS POUR LE DIRE DE MARIE CARDINAL, SUIVI DE *L'EMBOUCHURE*

par

Myriam Thibault

Mémoire de maîtrise soumis à la
Faculté des études supérieures et de la recherche
en vue de l'obtention du grade de
Maîtrise ès Lettres

Département des littératures de langue française, de traduction et de création
Université McGill, Montréal

Juin 2021

*On est habités par la peur d'être
abandonnés. Assumer cette peur d'être
abandonné, c'est faire entrer dans la nuit
ce qui permet à la nuit d'apparaître comme
nuit. De la comprendre comme résolument
obscur. Sans la lumière, elle ne deviendra
jamais nocturne. Ni espace, ni lieu, ni
temps, une pure opacité.*

*Il n'y a rien d'autre alors que
l'aménagement de cette peur.*

ANNE DUFOURMANTELLE,
La sauvagerie maternelle

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	7
ABSTRACT	8
REMERCIEMENTS	9
LISTE DES SIGLES	10

VOLET CRITIQUE : SAISIR L'IMPASSE DU SYMPTÔME : MÉTAPHORE ET ACCUMULATION DANS *LES MOTS POUR LE DIRE* DE MARIE CARDINAL

INTRODUCTION	13
1. ÉCRIRE LE CORPS, LE GENRE. QUAND LA LANGUE « TRÉBUCHE ».....	20
1.1 Parler <i>du genre</i> , entre psychanalyse et études de genre.....	20
L'hypothèse lacanienne : la faille entre l'être et le corps	20
Études de genre et psychanalyse : un dialogue.....	26
Une parole qui « trébuche ».....	31
1.2 Écrire le corps : rythme et oralité chez Henri Meschonnic	32
2. LA POÉTIQUE DU SANG DANS <i>LES MOTS POUR LE DIRE</i>	37
2.1 La décomposition du féminin. Métaphores du corps souffrant.....	37
Le dispositif analogique : eau, mort, sang	37
Une jouissance du sang	41
Le désir d'avortement : la mort, la mère	43
2.2 De « spasmes » et de « halètements ». Le rythme de l'innommable.....	47
L'analogie entre l'écriture et le sang	47
L'accumulation : dire en entier la souffrance genrée	50
Ce qui, du corps, passe : effets de rythme	54
CONCLUSION : SAISIR « L'IMPASSE »	60

PARTIE INTERCALAIRE : « ENJAMBER » LE RAVAGE

VOLET CRÉATION : L'EMBOUCHURE	77
1 — MÉTÉO	79
2 — LA FOSSE.....	97
3 — CONTENANCE.....	113

BIBLIOGRAPHIE	129
---------------------	-----

RÉSUMÉ

Ce mémoire est divisé en deux sections, un volet recherche et un volet création.

Le volet recherche propose une analyse poétique du roman *Les mots pour le dire* de Marie Cardinal, qui raconte la psychanalyse d'une femme souffrant de graves ménorragies. La question posée par ce travail de recherche concerne la difficulté d'écrire le corps féminin. Comme la psychanalyse et les études de genre l'ont mis en lumière, le corps, à plus forte raison lorsqu'il est marqué par le genre féminin, comporte une part d'innommable, relative au nouage complexe qu'il entretient avec le langage. À travers certains procédés poétiques, Marie Cardinal arrive tout de même à dire les ravages de ce qu'elle appelle la « chose ». Elle emploie d'abord la métaphore pour désigner cette chose innommable de biais, reliant symboliquement les marqueurs sociaux de la féminité à la mort. Ces figures, pointant vers l'origine des ménorragies (à savoir l'aveu des tentatives d'avortement de la mère), agissent comme symptôme textuel du corps féminin en souffrance. L'accumulation témoigne quant à elle du *modus operandi* de la « chose » envahissante, tout en rendant compte de l'impossibilité d'en quantifier l'expérience. Par ce qu'elle *fait* à la phrase, l'accumulation en vient à trahir le corps dans le rythme, dimension corporelle de la poétique selon Henri Meschonnic. L'œuvre de Cardinal témoigne finalement de la possibilité de saisir « l'impasse » du nouage entre corps et langage à travers l'expérience poétique.

Le volet création, intitulé *L'embouchure*, est un récit d'autofiction composé en fragments. Il raconte une enquête psychanalytique, mise en branle à partir de rêves récurrents sur le fleuve Saint-Laurent. Dans ces rêves de débordement et de dévoration, le fleuve devient une menace pour la narratrice. Celle-ci remonte à la source de cette insistance production onirique, exilée dans le chalet familial qui fait face au « vrai » fleuve. Entre souvenirs, récits de rêves et séances de psychanalyse, elle retrace sa rencontre avec Mira, la femme dont elle est amoureuse. Dans son rapport avec Mira, la relation à la mère se trouve impliquée comme en creux — mère-ravage, dont la narratrice devra se détacher après un séjour chez elle en Bretagne. L'expérience analytique et avec elle, l'écriture, donneront à la narratrice la contenance nécessaire à la survie dans les courants du désir.

Le lien entre les deux parties de ce mémoire se situe dans les ravages de la relation mère-fille, que la psychanalyse et l'écriture peuvent parvenir à dénouer.

ABSTRACT

This thesis includes two components: research and creation.

The research component proposes a poetic analysis of the novel *Les mots pour le dire* by Marie Cardinal, which recounts the psychoanalysis of a woman suffering from severe menorrhagia. The central focus of this research is the difficulty of writing women's bodies. As psychoanalysis and gender studies have shown, the body contends with an element of the unnameable due to its complex entanglement with language, especially when marked as female. Through certain poetic elements, Cardinal is able to speak about the devastation of the "Thing" that rages within her narrator. First, she works diagonally through metaphor to name the unnameable Thing, symbolically linking social markers of femininity with death. These metaphors, hinting at the origin of the menorrhagia (the mother's confession of her abortion attempts), act as a *textual symptom* of the female body in pain. For its part, accumulation speaks to the *modus operandi* of this overpowering Thing while realizing the impossibility of quantifying experience. By what it *does* to the sentence, accumulation betrays the body in rhythm, exemplifying the corporal dimension of poetics as proposed by Henri Meschonnic. Cardinal's work ultimately demonstrates the possibility of *grasping the impasse*, taking hold of the knot between body and language through poetic experience.

The creative component, entitled *L'embouchure*, is a work of autofiction expressed in fragments. It recounts a psychoanalytic investigation set off by recurring dreams about the St. Lawrence River. In these dreams of overflowing and devouring, the river takes on a menacing character for the narrator. She travels to the source of this insistent dream-neurosis, exiled in her family's cabin, looking out over the "real" river. Stepping between memories, dreams and psychoanalytic sessions, she retraces her encounter with Mira, the woman she loves. Her relationship to Mira carries within it an echo, an imprint of her relationship to her mother. Mother-as-devastation, from whom the narrator must learn to detach herself after staying at her home in Brittany. Ultimately, the dual experiences of psychoanalysis and writing provide the narrator with the capacity she needs to stay afloat in these currents of desire.

The link between these two components is found in the devastation of the mother-daughter relationship, which is then untangled through psychoanalysis and writing.

REMERCIEMENTS

La rédaction de ce mémoire a été financée en grande partie par le Fonds de recherche du Québec — Société et culture (FRQSC).

Je tiens à remercier ma directrice, la professeure Laurance Ouellet Tremblay, de m'avoir accompagnée dans l'écriture de ce mémoire. Son appui, ses conseils, sa générosité et son pragmatisme y sont pour beaucoup dans la réalisation de ce projet. Un merci particulier pour le foisonnement de la parole et les folles épiphanies sur la psychanalyse. Je n'aurais pu espérer meilleur équilibre entre le rire et la rigueur. Merci à elle du fond du cœur : j'en sors grandie.

De chaleureux remerciements aussi à celles et ceux que j'ai croisé·e·s durant mon parcours à McGill : aux professeur·e·s qui m'ont enseigné, et sans qui ma réflexion aurait manqué certains tournants ; je pense à Audrey Soucy, à Arnaud Bernadet et à Isabelle Daunais. Aux piliers du « Lab WD40 » : Marianne, Julie, Raphaëlle, Violaine, Guillaume, Sananne, Étienne et Boushra. Vous avez mis de l'huile dans les rouages solitaires de la maîtrise. Finalement, aux membres du balado *Points critiques* (Alexandre, Amine, Guillaume, Xavier), merci de m'avoir accueillie dans l'équipe ; ce fut une expérience hautement enrichissante.

Aux ami·e·s de ma vie, bien sûr — à Jeannot, de m'avoir aiguillée dans ma recherche d'une directrice, et pour la passion et l'inspiration ; à Roxane, pour l'amitié précieuse contre vents et marées de la vie ; à ma gang féministe queer d'Hochelaga et de Pointe-St-Charles ; à Marianne et à Julie pour la camaraderie féministe et les « sangraï » en terrasse ; à Alice pour la colocation de rêve ; et à Laurie, pour la grande et profonde amitié. Merci aussi à mon chat, Chianti, de m'avoir fait rire dans les moments d'angoisse.

Merci à ma mère, à mon père et à ma sœur pour le soutien et l'amour indéfectible. Un merci particulier aux Lizotte, qui m'ont laissé le chalet pour écrire *L'embouchure*. Au fleuve, pour l'inspiration et les couchers de soleil.

Enfin, à mon amour, François, qui m'a accompagnée dans ce processus avec sagesse et douceur : mille fois merci.

LISTE DES SIGLES

Marie Cardinal

MPD : *Les mots pour le dire*, Paris, Grasset, coll. « Livre de poche », 1975.

AD : *Autrement dit*, Paris, Grasset, coll. « Livre de poche », 1977.

Judith Butler

TG : *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité* (trad. Cynthia Kraus), Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2006 [1990].

Clotilde Leguil

PECL : « Les preuves de l'existence du corps lacanien », *L'Évolution psychiatrique*, vol. LXXXI, n° 4, 2016, p. 855-864.

Henri Meschonnic

CR : *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 2009 [1982].

REV : *La rime et la vie*, Lagrasse, Verdier, 1989.

VOLET CRITIQUE

SAISIR L'IMPASSE DU SYMPTÔME : MÉTAPHORE ET ACCUMULATION DANS
LES MOTS POUR LE DIRE DE MARIE CARDINAL

INTRODUCTION

Les mots pour le dire, sixième roman de l'écrivaine française Marie Cardinal, raconte l'histoire d'une psychanalyse, qu'une femme entreprend à la suite de graves ménorragies ne trouvant aucune explication médicale. Au fil de la thérapie, ce trouble menstruel se révèle symptomatique d'une souffrance profonde, liée à l'influence d'une mère autoritaire, dont la vision de la sexualité féminine est venue marquer le corps de la narratrice d'une empreinte mortifère. L'analyse permet à cette femme de resignifier l'héritage maternel en trouvant ses propres mots pour exprimer son rapport intime à son corps et à son genre. Le roman appartient au genre du « récit de cure¹ », dont María José Palma Borrego définit ainsi la variante « féminine » : « la mise en discours écrite et publiée, au sens d'appartenance à l'institution littéraire de la guérison partielle ou 'totale' de la maladie psychique éprouvée par le 'je' narrateur féminin² ».

Dès sa parution en 1975, le roman connaît un immense succès. Il occupe la deuxième place du palmarès des best-sellers de *L'Express* pendant vingt semaines consécutives³. Il sera ensuite traduit en vingt-six langues et vendu à plusieurs millions d'exemplaires à travers le monde⁴. Malgré cet imposant succès populaire — ou, comme l'a suggéré la critique Colette Trout, à cause de lui⁵ —, l'université française ne s'est pas beaucoup intéressée au roman, et ce silence s'applique à l'œuvre entière de Cardinal.

¹ M. J. Palma Borrego, « Le 'récit de cure féminin' comme 'débordement' du canon autobiographique », dans Emma Webb (dir.), *Marie Cardinal : New Perspectives*, Berne, Peter Lang, 2006, p. 110.

² *Ibid.*, p. 109.

³ M. Cardinal, *Autrement dit*, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », 1977, p. 85. Désormais abrégé en (AD) dans le corps du texte, suivi du numéro de la page.

⁴ C. Trout, « Marie Cardinal's Legacy: quels mots pour la dire? », dans Emma Webb (dir.), *Marie Cardinal : New Perspectives*, Berne, Peter Lang, 2006, p. 229. Dans cet article, Trout calcule 2 500 000 exemplaires, et mentionne que certaines sources situent ce nombre à 5 millions. Quoi qu'il en soit, les données obtenues par Trout auprès de l'éditeur Grasset font état de pas moins de 1 150 000 copies vendues en France seulement en date du mois de novembre 2002.

⁵ *Ibid.*, p. 231.

L'écrivaine ne se rangeait pas parmi l'avant-garde littéraire de son temps, se dissociant ouvertement du mouvement de l'écriture féminine⁶, et prônant une littérature accessible au plus grand nombre⁷ (AD, 61). On a donc fini par donner aux *Mots pour le dire* la valeur d'un témoignage plutôt que d'une œuvre littéraire. Sur le palmarès de *L'Express*, le livre passe rapidement de la catégorie « romans » à celle d'« essais et documents » (AD, 85). Cardinal explique ce phénomène par trois facteurs : la langue simple du roman, son caractère autobiographique et le fait qu'il soit écrit par une femme (AD, 84). Selon l'écrivaine, le thème de l'abjection du corps devient choquant dès lors que c'est une femme qui l'aborde dans un langage franc (AD, 84). En ce qui concerne l'assimilation du roman à un simple témoignage, il importe de mentionner que la matière autobiographique — car la narratrice est bien l'alter ego de l'écrivaine (AD, 27) — s'est vue remaniée au fil de l'écriture. Par exemple, l'épisode central du roman (où la mère avoue à sa fille ses tentatives d'avortement), n'a pris qu'une place très minime dans la psychanalyse de Cardinal. L'épisode s'est vu enflé parce qu'il témoignait bien de la violence de la mère (AD, 27-28). Pour l'écrivaine, ce roman était une expérience littéraire à part entière : « C'est en écrivain que j'ai vu cette histoire, pas en témoin », affirme-t-elle (AD, 27).

Dans tous les cas, c'est hors de la France, principalement aux États-Unis, que Marie Cardinal a trouvé justice aux yeux de la critique universitaire. À partir des années quatre-

⁶ *Ibid.*, p. 231-232. Ce mouvement littéraire féministe cherchait une écriture spécifiquement féminine, qui misait notamment sur la cyclicité et la fluidité, mimant le cycle menstruel. À titre indicatif, l'ouvrage fondateur de ce mouvement, *Le Rire de la Méduse* d'Hélène Cixous, fut publié en France la même année que *Les mots pour le dire*, soit en 1975. Quant à Marie Cardinal, elle craignait la « ghettoïsation » que ce mouvement pouvait entraîner pour les écrivaines. Elle appelait à une littérature qui ne s'attarderait pas à expliquer ou à « trafiquer » les mots pour les faire « féminins », et qui les emploierait plutôt dans leur sens premier, sans compromis ni justification. (Voir M. Cardinal, *op. cit.*, 1977, p. 88-90).

⁷ On peut citer en exemple les œuvres de Marguerite Duras, dont le style complexe et relativement peu accessible était à la même époque loué par la critique. Trout suggère que la « difficulté » de l'écriture durassienne a peut-être agi comme preuve de sa valeur littéraire aux yeux des critiques français. (Voir C. Trout, *art. cit.*, p. 232.)

vingt, on la lit à l'aune des théories féministes, psychanalytiques et postcoloniales, étant donné la place accordée à l'Algérie dans plusieurs de ses romans. On trouve alors un intérêt particulier à son œuvre : « *Beyond her seemingly transparent writing, [the academics] discovered a complex web of themes, narrative structures and words that gave voice to women's experiences*⁸ ». Malgré tout, aucune de ces critiques n'entre dans l'analyse poétique des romans de Cardinal. Comme l'écrit Trout, les chercheurs et les chercheuses anglophones ne s'intéressent pas à cet aspect de son écriture : « *They gloss over this quickly to return to the search for autobiographical elements*⁹ ». Dans ces recherches, les théories psychanalytiques servent en général à interpréter l'expérience psychique de la narratrice, surtout dans le cas des *Mots pour le dire*. Or, comme l'a démontré Phil Powrie, les prémisses de cette méthode sont pour le moins douteuses : elles confondent narratrice et auteure, tout en ignorant la réalité du texte¹⁰.

Les rares incursions du côté de la poétique sont frileuses. Elles comparent pour la plupart le style de Cardinal aux ménorragies de sa narratrice. Dans sa thèse, Claire Nodot-Kaufman voit un lien entre cette effusion menstruelle et la présence notoire des procédés d'insistance : « De même que le sang, les phrases de Cardinal débordent : accumulation de questions, d'exclamations, d'adjectifs et de description du sang en gradation¹¹ ». L'hypothèse est aussi présente chez Kathryn Robson, pour qui le caractère excessif des

⁸ C. Trout, *art. cit.*, p. 228. « Au-delà de son écriture en apparence transparente, [les critiques] ont découvert un réseau complexe de thèmes, de structures narratives et de mots qui donnaient la parole aux femmes et qui racontaient leurs expériences. » (Je traduis.)

⁹ *Ibid.*, p. 238. « Ils passent rapidement sur ces questions et retournent à la recherche d'éléments autobiographiques. » (Je traduis.)

¹⁰ P. Powrie, « Reading for pleasure. Cardinal's "Les Mots pour le dire" and the text as (re)play of Oedipal configurations », dans Margaret Attack et Phil Powrie (dir.), *Contemporary French Fiction by Women : Feminist perspectives*, Manchester, Manchester University Press, 1990, p. 165-166.

¹¹ C. Nodot-Kaufman, *Les irrégulières : une étude de la menstruation chez Marie Cardinal, Marie Darrieussecq, Jacqueline Harpman et Amélie Nothomb*, thèse de doctorat, Université du Wisconsin-Madison, 2012, p. 85.

descriptions du sang rappelle le symptôme menstruel : « [...] *the descriptions of bleeding [...] become excessive, overflowing; the narrator can convey her prodigious menses only through a sequence of clauses piled one on top of another, through an unceasing repetition of words*¹² ». Finalement, Mary Jane Lupton, dans son ouvrage *Menstruation and Psychoanalysis*, se sert d'une citation des *Mots pour le dire* pour rapprocher l'écriture des femmes aux menstruations¹³, mais elle se base davantage sur les théories de l'écriture féminine que sur le roman lui-même¹⁴ — une lecture problématique, considérant la vision qu'avait Cardinal de ce mouvement.

Ces hypothèses ont néanmoins un certain intérêt. Les figures d'insistance, en particulier l'accumulation, occupent bel et bien une place de choix dans la poétique du roman. Or tant qu'elle n'est jamais mise à l'épreuve d'une véritable analyse, l'analogie entre l'écriture et le sang menace de couvrir sous sa trop grande simplicité le tissage poétique des *Mots pour le dire*. Car ce titre inscrit d'emblée l'œuvre dans une recherche du *dire juste* à proprement parler poétique, qui n'est pas sans rappeler l'expérience de la psychanalyse. « Les mots pour le dire », ce peut être les mots, en partie racontés dans le roman, qu'a prononcés Cardinal en séance d'analyse ; mais ce sont d'abord ceux que l'écrivaine a choisis pour composer son livre. Bien qu'il soit en partie autobiographique, il est né, tel que mentionné précédemment, d'une expérience d'écriture. Cette transposition ouvre une autre dimension par rapport au vécu : celle de la poétique.

¹² K. Robson, « The Hysterical Body in “La souricière” and “Les mots pour le dire”, *Marie Cardinal : New Perspectives*, dans Emma Webb (dir.), *Marie Cardinal : New Perspectives*, Berne, Peter Lang, 2006, p. 104. « [...] les descriptions du sang [...] deviennent excessives, débordantes; la narratrice ne peut transmettre ses prodigieuses menstruations qu'à travers une suite de propositions empilées les unes sur les autres, à travers une incessante répétition de mots. » (Je traduis.)

¹³ M. J. Lupton, *Menstruation and Psychoanalysis*, Urbana, University of Illinois Press. 1993, p. 178.

¹⁴ K. Robson, *art. cit.*, 2006, p. 103-104.

L'hypothèse que j'aimerais avancer sur *Les mots pour le dire* est la suivante : la recherche poétique déployée au fil du roman — et qui se trouve soulignée dans son titre — témoigne de la difficulté de tenir un discours sur le corps sexué. De fait, la souffrance de la narratrice ne se laisse pas capturer par le langage. Pour la désigner, Cardinal emploie le nom le plus indéfini, le plus *commun* qui soit : la « chose ». Celle-ci se trouve intrinsèquement liée au corps dans son caractère genré, ce dont témoigne le symptôme menstruel. Comme le rappelle Kathryn Robson,

[T]he body that figures in Les mots pour le dire is a specifically female body – a gender specificity that is not coincidental, but integral to the narrator's illness and recovery, as well as to the key problematic of the novel: how to find 'les mots pour le dire'¹⁵.

Cette recherche des mots justes est un paradoxe quand il s'agit du corps. Car ce dernier, selon la psychanalyste Clotilde Leguil, est séparé de l'être parlant (du *parlêtre*, chez Lacan — du sujet affecté par le langage) par une faille « structurelle », « irréductible¹⁶ », résultant d'un complexe nouage avec le langage. Sur la faille, les stéréotypes de genre prennent ancrage, masquant l'étrangeté que représente pour tout être le fait d'avoir un corps sexué. Ces normes ne révèlent pourtant pas le corps en lui-même. Il n'est aucune vérité biologique au-delà des discours sociaux, comme l'a démontré la pionnière des études de genre Judith Butler. Que dire alors du corps, qui appartienne au corps, au-delà des représentations langagières, discursives ? Ce paradoxe forme le principe central de la poétique des *Mots pour le dire* : tension entre la difficulté de nommer la souffrance du corps genré et nécessité, pour guérir, de la raconter. Malgré cette impasse, Cardinal arrive

¹⁵ *Ibid.*, p. 95. « [...] le corps qui apparaît dans *Les mots pour le dire* est un corps spécifiquement féminin — une particularité de genre qui n'est pas une coïncidence, mais qui fait partie intégrante de la maladie et de la guérison de la narratrice, ainsi que de la problématique centrale du roman : comment trouver "les mots pour le dire". » (Je traduis.)

¹⁶ C. Leguil, « Les preuves de l'existence du corps lacanien », *L'Évolution psychiatrique*, vol. LXXXI, n° 4, 2016, p. 859.

à dire quelque chose du corps féminin souffrant : elle en fait un roman. Nous verrons que c'est précisément dans la poétique de l'œuvre qu'il est possible de déchiffrer ce savoir.

Deux figures de style, dominantes dans *Les mots pour le dire*, me semblent exprimer la difficulté de raconter le nouage entre corps et langage, tout en le laissant transparaître dans le texte. Il s'agit de la métaphore et de l'accumulation. La métaphore, en premier lieu, est abondamment employée par Cardinal pour désigner cette chose « innommable¹⁷ », échappant au langage. La figure permet de la nommer de biais, convoquant tout un imaginaire morbide, qui témoigne de la difficulté de symboliser la souffrance. Le dispositif analogique¹⁸ ainsi formé met en relation la souffrance corporelle mortifère de la narratrice avec la féminité. Si le sang du symptôme menstruel semble invoquer la vie et le plaisir dans certaines métaphores, cette jouissance est elle aussi reliée à la mort. C'est la scène centrale du roman, mettant en scène l'aveu des tentatives d'avortement de la mère, qui révèle finalement l'origine de cette construction symbolique. Cet épisode montre que la métaphore fonctionne comme *symptôme textuel* du corps genré en souffrance. Cette figure rend ainsi compte du rapport complexe du corps aux discours qui le traversent, en l'espèce des mots transmis de la mère à sa fille.

En deuxième lieu, de nombreuses accumulations constellent le tissu poétique lorsqu'il est question de la chose ou du symptôme menstruel. La présence de cette figure d'insistance, parente avec l'énumération, manifeste une volonté de nommer l'entière d'une souffrance ravageuse. Or sa structure ouverte révèle aussi l'impossibilité d'en épuiser le sens. De la chose, une part reste insaisissable par les mots. Sur le plan du rythme,

¹⁷ M. Cardinal, *Les mots pour le dire*, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », 1975, p. 17. Désormais abrégé en (MDP) dans le corps du texte, suivi du numéro de la page.

¹⁸ J'emprunte l'expression à Anne Herschberg Pierrot, dans *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, coll. « Belin Sup-lettres », 2003, p. 196.

les virgules que l'accumulation introduit dans la phrase donnent à cette dernière une scansion des plus saccadées, en particulier lorsqu'il est question de la chose. Il s'agit finalement du lieu par excellence d'inscription du corps genré dans le texte. Celui-ci surgit dans le rythme, dimension corporelle de la poétique selon Henri Meschonnic¹⁹. Ainsi, s'il est une « poétique du sang » dans le roman de Cardinal, elle est bien loin d'être mimétique du féminin : c'est une poétique du féminin *en souffrance*, marquée par un rapport à l'innommable et à la violence des discours sur le genre.

Avant d'entrer dans cette analyse poétique, il faudra néanmoins se pencher sur la question des rapports entre corps, genre, langage et écriture. Nous le ferons à partir des écrits de la psychanalyste lacanienne Clotilde Leguil, des théories de Judith Butler sur le genre, ainsi qu'à partir de la pensée d'Henri Meschonnic.

¹⁹ H. Meschonnic, « Des voix dans la poésie : entretien avec Henri Meschonnic », entretien avec Mélanie Bourlet et Chantal Guishoma, *Études littéraires africaines*, n° 24, 2007, p. 5.

1. ÉCRIRE LE CORPS, LE GENRE. QUAND LA LANGUE « TRÉBUCHE »

1.1 Parler *du genre*, entre psychanalyse et études de genre

L'hypothèse lacanienne : la faille entre l'être et le corps

Le corps est traversé par le langage, ce dont le genre est témoin. La psychanalyse et les études de genre ont remis en question, par les moyens qui leur sont propres, le lieu où ces pôles se rencontrent. Au début du vingtième siècle, Sigmund Freud a mis en lumière le fait que l'identité sexuelle était le socle des processus inconscients. Jacques Lacan est venu démontrer à sa suite, en appareillant la théorie freudienne aux avancées linguistiques de son temps, que tout sujet se trouve façonné par un rapport au langage. « Traduisant Freud, nous dirons l'inconscient c'est un langage²⁰ », avance sa célèbre formule. Si une telle lecture de Freud a pu donner l'impression que Lacan ne tenait pas compte du corps dans la sexualité²¹, son enseignement témoigne en fait d'un rapport complexe entre langage et corps, où la place de ce dernier évolue au fil du temps.

Dans un article intitulé *Les preuves de l'existence du corps lacanien*, la psychanalyste Clotilde Leguil concède qu'au début des années cinquante, la question du signifiant recouvre encore celle du corps dans la théorie lacanienne. Le corps compte surtout pour ce qu'il communique par les moyens du symptôme : « Tant que ce qui fait symptôme n'a pas été dit, le corps parle à la place du sujet. Le corps est le lieu d'une parole silencieuse. Il est parlé, mais il n'est pas parlant » (PECL, 857), puisque c'est le sujet qui parle à travers lui. Et même quand le sujet parle avec sa voix, cette dernière est signifiante avant d'être corporelle. Ce n'est que dans un second temps, après les années cinquante,

²⁰ J. Lacan, *Le Séminaire, Livre III, Les Psychoses*, Paris, Seuil, 1981, p. 120.

²¹ C. Leguil, *art. cit.* p. 857. Désormais abrégé en (PECL) dans le corps du texte, suivi du numéro de la page.

que le corps en vient chez Lacan à occuper une place centrale. À partir du corps imaginaire du stade du miroir, construit à travers le regard de l'Autre²², le corps lacanien devient le « corps du fantasme », puis le « corps de l'angoisse », selon Leguil. Le premier, situé à la frontière du Symbolique et de l'Imaginaire dans la structure RSI²³, surgit quand s'exprime le désir sous la forme d'une demande signifiée à l'Autre. Cette demande, explique la psychanalyste, est l'expérience d'un double écart ; entre le besoin « naturel » du corps et la demande, supposant l'entrée du sujet dans le langage, puis entre la demande et la réponse de l'Autre, toujours décalée (PECL, 860). Écart, donc, entre le corps lui-même et les conséquences du fait qu'il soit traversé par le langage, tendu vers l'Autre dans ce rapport. Le corps surgissant alors est un corps de pulsions ; « une réponse corporelle, fantasmatique, libidinale, à la faille du signifiant » (PECL, 861). Dans ce rapport à l'Autre, marqué par l'échec, le sujet construit son identité, allant parfois jusqu'à situer chez l'Autre ce qui lui manque ou ce qu'on lui a refusé. De là naît le corps de l'angoisse. Lacan l'appelle « organisme » dans un sens bien particulier : ses « organes » existent au-delà du corps physique. Ce sont les objets *a* : les objets corporels — voix, regard — qui sont entre le sujet et l'Autre, dans cet espace d'incommunicabilité qui les sépare. Le sujet investit ces objets de fantasme pour tenter de rejoindre l'Autre, palliant ainsi l'angoisse de la non-coïncidence. « Le corps angoissé, c'est ce corps qui s'accroche au sein, à la tétine, à un morceau de tissu, un ours en peluche, un bout de papier, qui le complète » (PECL, 861), écrit Leguil. Ces objets ont pour fonction de reconstituer une libido originelle que le sujet s'imagine avoir perdue, et qu'il croit retrouver en s'assimilant ces fragments. Finalement,

²² Voir J. Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », *Écrits I*, Paris, Seuil, coll. « Point », 1966, p. 90-97.

²³ Réel, Symbolique et Imaginaire.

l'évolution de la place du corps dans la théorie lacanienne après les années cinquante témoigne selon Leguil de la nécessité pour Lacan d'articuler le registre du corporel ou du vivant, à celui du langage (PECL, 862). Car le corps de l'angoisse prend forme sur « cette étrange faille » (PECL, 859), comme l'appelle la psychanalyste, que tout sujet expérimente entre son corps et son être, et qu'il cherche vainement à combler avec les objets *a*, embarquant dans son fantasme un Autre indissociable du fantasme lui-même.

Cette « faille » mise en évidence par Leguil n'est pas sans rappeler la « Chose » chez Lacan, une notion que ce dernier reprend à Freud. *Das Ding*, chez Freud, désigne « la part inassimilable de l'objet de désir²⁴ ». Comme le souligne Isabelle Morin, le choix du mot n'est pas anodin : « *Ding* », ou « chose », en français, est un terme « suffisamment vague, un terme hors signifié, pour situer l'inapprivoisable du réel²⁵ ». La Chose trouve son origine dans la demande adressée au premier Autre, la mère. À partir de l'objet maternel, dont la réponse est toujours décalée, une extériorité s'instaure par rapport au corps du sujet. Ce dehors, s'il n'appartient pas au corps, est tout de même partie intégrante du Moi²⁶. On pourrait dire qu'il y figure en tant que vide. Reprenant *das Ding*, Lacan fait de la Chose un rapport à l'inassimilable du réel. C'est ce qui, de l'Autre ou du corps du sujet, en tant qu'il comporte cette part d'altérité, « reste rebelle au symbolique²⁷ ». Ce « trou dans le savoir²⁸ », surgissant entre le réel des corps et le langage, tout être y est confronté et le refoule. C'est ce refoulement originel de la Chose qui fait de la névrose, selon Gérard Delepoulle, une expérience universelle : « Nous sommes tous des névrosés

²⁴ I. Morin, « Les mots et la Chose », *Psychanalyse*, n° 8, 2007, p. 19.

²⁵ *Ibid.*, p. 10.

²⁶ G. Delepoulle, « ... mais pas ça (propos sur *das Ding*, la chose) », *La revue lacanienne*, n° 12, 2012, p. 180.

²⁷ I. Morin, *art. cit.*, p. 5.

²⁸ *Ibid.*, p. 13.

pour autant que, dans l'archaïque, quelque chose a dû être écarté comme non assimilable²⁹ », écrit le psychanalyste. Dans cette configuration, la névrose — et le symptôme — sont les solutions particulières, plus ou moins douloureuses, que le sujet trouve pour répondre à partir du corps à la faille du signifiant, et faire tenir ensemble les trois registres : Réel, Symbolique et Imaginaire³⁰. C'est pourquoi le corps, à la fin de l'enseignement de Lacan, devient selon Leguil « le réel à quoi l'expérience d'une cure [...] affronte [le sujet] » (PECL, 857).

Si la Chose (ou la faille entre l'être et le corps) semble marquer en psychanalyse lacanienne une disjonction conceptuelle entre corps et langage, le rapport que ces deux pôles entretiennent est en fait de l'ordre d'un nouage. Clothilde Leguil, qui est aussi philosophe, situe l'origine théorique de la faille dans la pensée cartésienne. Elle affirme néanmoins que Lacan parvient à dépasser cette idée :

Cette disjonction du savoir et du corps, Lacan la reprend donc à Descartes, mais en y ajoutant une dimension inaperçue par Descartes. Il n'y a pas le sujet, substance pensante d'un côté et le corps, substance étendue de l'autre. Il y a d'un côté le savoir, et de l'autre le corps substance jouissante, *le corps affecté par le langage*. De l'union du savoir et de la substance jouissante ne naît aucune harmonie (PECL, 859 ; je souligne).

Le corps et le langage ne sont donc pas dissociés chez Lacan. Comme l'écrit Leguil, la « substance jouissante » est d'ores et déjà affectée par le langage ; c'est en cela que le psychanalyste arrive à « subvertir » la « dichotomie philosophique classique de l'âme et du corps » (PECL, 862). Le « savoir » n'est pas non plus exempt d'un rapport au corps : c'est un savoir *du* corps. Sa particularité est qu'il comporte un reste : cet inassimilable de la Chose. Or la Chose et le langage sont toujours imbriqués. Comme l'écrit Isabelle Morin, « [l]a Chose n'existerait pas sans le langage, mais le langage ne pourrait consister sans le

²⁹ G. Delepoulle, *art. cit.*, p. 181.

³⁰ *Ibid.*, p. 185.

trou de la Chose puisqu'il lui faut ce point de fuite intrinsèque au symbolique³¹ ». En ce sens, si le seul savoir possible sur la Chose est un savoir des abords, et non du trou lui-même³², il n'empêche que ce trou, dans le savoir, est structurant. C'est autour de lui que prend forme la parole. Finalement, si Descartes reconnaissait l'union de l'âme et du corps, voyant en elle un mystère, Lacan s'est penché sur un autre mystère, selon Leguil : celui de l'union de la parole et du corps (PECL, 862) ; ces multiples endroits où ils entrent en friction, sans pourtant se confondre, dans l'expérience du sujet. Car la faille procède en fait d'une rencontre entre corps et langage. Cette rencontre est le traumatisme premier de tout corps. Le mystère lacanien : « l'effet du signifiant sur la chair » (PECL, 863).

Le genre, selon Leguil, est le lieu par excellence de ce traumatisme. La psychanalyste et philosophe développe sa pensée singulière sur cette question dans son essai *L'être et le genre : Homme/Femme après Lacan*. Le genre se situe selon elle à l'endroit même de cette faille « structurelle », « irréductible » (PECL, 859) entre un être et son corps. Chaque sujet fait l'expérience de cette étrangeté : celle d'avoir un corps sexué, pulsionnel, qui n'est pas son être. Le discours de l'Autre (sous la forme des stéréotypes de genre ou des mots d'un proche) peut finir par recouvrir ce lieu où il n'y a « précisément rien d'écrit de très lisible³³ », ce qui soulage temporairement l'angoisse, tout en la prolongeant. La parole de l'Autre intervient donc à l'endroit du non-savoir d'un sujet sur son corps sexué. L'« essence » du genre est « qu'il n'est fait que de signifiants témoignant de la prise du sujet dans le désir de l'Autre³⁴ ». Dans ce contexte, la psychanalyse offre une

³¹ I. Morin, *art. cit.*, p. 5.

³² *Ibid.*, p. 13.

³³ C. Leguil, *L'être et le genre : Homme/Femme après Lacan*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2018 [2015], p. 20.

³⁴ *Ibid.*, p. 109.

possibilité de se faire un savoir sur son corps et son genre, hors des schèmes déjà tracés, qu'ils soient familiaux ou sociaux. À la fin d'une analyse, écrit Leguil, le genre « renvoie à ce [que le sujet] a fait de ce qu'on a fait de lui [...] à la façon dont il a défait avec les mots ce qui s'était tissé par les mots³⁵ ». Cette métamorphose est possible grâce au face-à-face avec un Autre — l'analyste — qui laisse enfin le sujet explorer la faille, et la resignifier comme bon lui semble³⁶.

Le genre féminin est encore plus intimement lié à cette faille. En effet, Lacan conçoit la position féminine comme une « impasse [...] qui, de structure, confronte nécessairement le sujet au réel, c'est-à-dire ici à un *inassimilable* par l'ordre symbolique³⁷ », comme le résume Leguil dans un texte intitulé *Sur le genre des femmes selon Lacan*. Si le féminin occupe cette place dans la théorie lacanienne, c'est qu'il est par définition « hors norme³⁸ » par rapport à la Loi, à savoir la marque du Symbolique ou du langage, dont la transmission est assurée par le Nom-du-père. Ce concept — reformulation par Lacan du complexe de castration freudien — dépasse de loin la possession d'un organe. Il concerne la place du sujet dans l'ordre symbolique. À ce sujet, Simone de Beauvoir devance Lacan dans sa lecture du complexe de castration : « la fillette n'envie le phallus que comme le symbole des privilèges accordés aux garçons ; la place qu'occupe le père dans la famille, l'universelle prépondérance des mâles, l'éducation, tout la confirme dans l'idée de la supériorité masculine³⁹ ». Face à ce pouvoir masculin, la féminité résiste. C'est ce qui en fait une forme de folie selon Lacan⁴⁰, au sens où cette position profondément

³⁵ *Ibid.*, p. 87.

³⁶ *Ibid.*, p. 90.

³⁷ C. Leguil, « Sur le genre des femmes selon Lacan », dans Fabian Fajnwaks et Clotilde Leguil (dir.), *Subversion lacanienne des théories du genre*, Paris, Michèle, 2015, p. 67.

³⁸ *Ibid.*, p. 56.

³⁹ S. de Beauvoir, *Le deuxième Sexe, vol. I, Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 1976 [1949], p. 58.

⁴⁰ C. Leguil, *op. cit.*, 2015, p. 55.

singulière pour chacune échappe à « toute la moulinette de l'ordre symbolique⁴¹ », comme l'écrit Leguil. C'est ce qui explique sa proximité conceptuelle avec la Chose : le féminin est le « trou dans l'universel⁴² ». De là vient la difficulté particulière de raconter l'expérience du corps féminin. Leguil avance avec Lacan qu'il n'y a « [p]as de réalisation subjective chez la femme sans en passer par un détour, celui de faire la *métaphysique* de sa position, c'est-à-dire celui de se questionner sur son être sexué⁴³ ». Une femme doit donc *devenir* ; se construire en contrepoint, dans un monde où elle est forcément autre, et dont elle peut faire partie à condition finalement « de s'éprouver à certains égards comme hors monde⁴⁴ ».

Études de genre et psychanalyse : un dialogue

Le discours psychanalytique sur le corps et le genre est loin d'être à l'opposé des théories du féminisme ou des études de genre⁴⁵. C'est particulièrement vrai dans le cas de Judith Butler, qui s'est appuyée sur Lacan dans ses écrits, tout en le critiquant. Dans *Trouble dans le genre*, la philosophe prend comme point de départ à sa réflexion la distinction entre le sexe et le genre. Une distinction banale aujourd'hui, mais essentielle à son apparition lors de la deuxième vague féministe, en ce qu'elle a révélé « que le genre est culturellement construit indépendamment de l'irréductibilité biologique qui semble

⁴¹ *Ibid.*, p. 73.

⁴² *Ibid.*, p. 72.

⁴³ *Ibid.*, p. 65-66.

⁴⁴ *Ibid.* p. 73.

⁴⁵ Contrairement à ce qu'ont pu défendre certain·e·s théoricien·ne·s féministes ; je pense en particulier à Monique Wittig dans *La pensée straight*. (Voir M. Wittig, « La pensée straight », *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013 [2001], p. 57-67.)

attachée au sexe⁴⁶ ». Il s'agissait de libérer le genre du déterminisme biologique (TG, 67). Butler voit pourtant un problème dans cette distinction, qu'elle associe à la dualité nature/culture issue de l'anthropologie structurale⁴⁷ et provenant elle-même de l'héritage cartésien (TG, 249). Pour la philosophe, cette forme de pensée fait du sexe un phénomène biologique *antérieur* au genre, ce dernier étant construit *a posteriori* par la culture. Elle appelle à remettre question cette fausse origine afin de rendre visible les discours qui en constituent le revers⁴⁸. Comme elle l'écrit,

[l]e genre n'est pas à la culture ce que le sexe est à la nature ; le genre, c'est aussi l'ensemble des moyens discursifs/culturels par quoi la « nature sexuée » ou un « sexe naturel » est produit et établi dans un domaine « prédiscursif », qui précède la culture, telle une surface politiquement neutre *sur laquelle* intervient la culture après coup (TG, 69).

Ces moyens « discursif/culturels », Butler les qualifie de « performatifs ». Le rapport du « sexe » et du genre, ici, en est un de *production* : le genre produit le sexe comme une origine biologique et ontologique (TG, 109). Or il n'y a aucune ontologie du sexe ou du genre : ce n'est que la répétition performative d'actes corporels fondant les comportements de genre qui donne l'illusion de leur permanence⁴⁹ (TG, 265). Ces comportements sont des

⁴⁶ J. Butler, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité* (trad. Cynthia Kraus), Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2006 [1990], p. 67. Désormais abrégé en (TG) dans le corps du texte, suivi du numéro de la page.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 116. À noter que Lévi-Strauss est revenu sur la séparation entre nature et culture dans la deuxième introduction des *Structures élémentaires de la parenté* en 1967, en plein essor du poststructuralisme. La question qu'il soulevait me paraît rejoindre de manière intéressante le propos de Butler. Il écrit que la séparation est une « création artificielle de la culture, un ouvrage défensif que celle-ci aurait creusé sur son pourtour parce qu'elle ne se sentait capable d'affirmer son existence et son originalité qu'en coupant tous les passages propres à attester sa connivence originelle avec les autres manifestations de la vie. » (C. Lévi-Strauss, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris, La Haye, Mouton, 1967, p. XVII.)

⁴⁸ Elle prolonge en ce sens le geste de Foucault dans *Histoire de la sexualité*, reprenant cette forme d'analyse critique que le philosophe, à l'instar de Nietzsche, nomme la généalogie. (Voir J. Butler, *op. cit.*, p. 53.)

⁴⁹ C'est aussi cette répétition parodique qui permet, chez Butler, la subversion des codes du genre à l'intérieur des structures du pouvoir ; car ces dernières n'ont pas de « dehors » qui puisse se constituer hors du langage. La « prolifération parodique » permet ainsi de reprendre le « pouvoir de réalité » (J. Butler, *op. cit.*, p. 242) des actes répétés afin de se réapproprier autant que possible le genre. Ce geste détraque le processus de production de la matrice sexe/genre en le rendant manifeste (*Ibid.*, p. 261).

constructions sociales et culturelles, mais ne renvoient à aucune « nature » ou « vérité » d'ordre biologique. Ce qu'on croit appartenir au corporel n'est jamais antérieur au langage, car le corps est avant tout chez Butler un signe culturel. Toute intellectualisation du corps dans son caractère sexué n'est finalement qu'un effet des discours qui sous-tendent le système du genre et du sexe. « Peut-être le sexe est-il toujours déjà du genre » (TG, 69), écrit-elle. Autrement dit : du discours.

Sur ce point, la différence avec la théorie lacanienne en est une de perspective. Là où Lacan se concentre sur l'aspect subjectif de la prise des êtres dans le langage et le désir de l'Autre, Butler déplace la question dans la sphère sociale. La philosophe cherche à mettre en lumière les rapports de pouvoir qui traversent les discours sur les corps. En ce sens, la contribution des études de genre à la question de la différence sexuelle commence là où se termine celle de la psychanalyse. De Beauvoir avait vu cet angle mort chez Freud, dénonçant le fait qu'il ne prenait pas en considération la réalité sociale⁵⁰. Il n'empêche malgré tout que ces disciplines ont en commun de penser le corps sexué à partir de son rapport intrinsèque au langage et aux discours dans lequel tout sujet se trouve englué.

Là où Butler s'éloigne significativement de la psychanalyse, c'est quand elle lui reproche de se construire sur un schéma de l'origine sans remettre en question ses présupposés. Origine, en l'occurrence, d'une sexualité corporelle et pulsionnelle antérieure à la répression par la culture ou la civilisation (chez Freud), ou par la Loi du Symbolique (chez Lacan). Freud avançait que les enfants étaient des « pervers polymorphes » *bisexuels*⁵¹, et que ce qu'on appellerait aujourd'hui leur « identité de genre » n'était pas

⁵⁰ S. de Beauvoir, *op. cit.*, p. 57.

⁵¹ S. Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle* (trad. Blanche Reverchon-Jouve), Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1962 [1905], p. 209. À noter que la bisexualité chez Freud concerne l'identité sexuelle et non l'orientation du désir.

formée avant l'avènement de l'Œdipe. Butler dira de cette hypothèse qu'elle postule une origine dont le point de départ est lui aussi discursif. En effet, la « bisexualité » freudienne tient pour acquise l'hétérosexualité, supposant la cohabitation de deux sexualités hétérosexuelles dans la psyché infantile (TG, 152). Quant à la théorie lacanienne, c'est la Loi paternelle ou le Nom-du-Père qui y pose à la manière de l'Œdipe la structure de la différence sexuelle, instituant l'être dans la dualité du sexe et du genre (TG, 127). Cette conception renvoie le corps à ce que Butler appelle la « plénitude perdue de la jouissance », que le sujet tente de recouvrer par l'intermédiaire, notamment, des objets *a*, et qui peut ressurgir sous la forme d'une « fêlure » ou d'un « glissement métonymique » (TG, 145). C'est au contact du langage que le sujet traverse cette perte, l'objet corporel lui restant inaccessible. Cette jouissance perdue — qui n'est autre que celle de la Chose — procède du rapport primaire avec la mère. Sur ce point, Butler paraphrase Abraham et Torok : « En fait, on considère que la perte du corps maternel comme objet d'amour établit l'espace vide d'où naissent les mots⁵² » (TG, 162-163). La perte de l'objet maternel — et avec lui, d'une part du corps du sujet — serait donc une étape nécessaire, signant l'entrée dans le langage.

Le problème pour Butler est le suivant : si la théorie psychanalytique constate le fait que la différence sexuelle, et jusqu'à un certain point l'orientation du désir, sont des productions de la Loi, elle ne mène pas d'investigation sur ce processus de production. D'où la célèbre affirmation de Gayle Rubin : la psychanalyse est une « théorie féministe manquée⁵³ », car en ne dénonçant pas la Loi, elle en reproduit les effets. Butler avance

⁵² Butler mentionne que ce phénomène est amplement décrit par Kristeva, pour qui le « sémiotique » est le retour dans la langue des pulsions maternelles primaires refoulées « à travers le rythme, l'assonance, les intonations, le jeu sonore et la répétition ». (J. Butler, *op. cit.*, p. 183).

⁵³ G. Rubin, *Surveiller et punir : anthropologie politique du sexe* (trad. Flora Bolter, Christophe Broqua, Nicole-Claude Mathieu et Rostom Mesli), Paris, EPEL, 2010 [1975], p. 54.

même que ce lieu de l'origine est produit par le discours psychanalytique lui-même afin de justifier a posteriori le système du sexe et du genre ainsi que la loi de l'hétérosexualité obligatoire⁵⁴ (TG, 174). Pourtant, comme le rappelle Clotilde Leguil, la libido originelle n'est autre qu'une représentation inspirée du mythe d'Aristophane, tel que raconté dans *Le Banquet* de Platon (PECL, 857). La « plénitude perdue de la jouissance » liée au corps maternel ne possède donc pas de statut extra langagier : il s'agit d'un fantasme *de langage*. La Chose, comme nous l'avons vu, ne peut exister sans ce dernier. C'est un fantasme bien réel, pourtant, au sens où la jouissance qui lui est associée « prouve son existence en revenant toujours à la même place » (PECL, 857). Si la psychanalyse amène le sujet à reconnaître ce lieu d'origine factice ainsi que les ramifications de la jouissance qui lui est corollaire, elle ne reste pas dupe de cette illusion. Seulement, c'est cette exploration de la faille qui permet au sujet d'exister selon son propre désir. Butler reconnaît en partie cette nuance, mais affirme que toute délimitation d'un « avant » et d'un « après » a pour effet de « forclure immédiatement les possibilités culturelles » en matière de genre, car ce geste délimite selon elle « ce qui peut ou ne peut pas être pensé dans le cadre de l'intelligibilité culturelle » (TG, 177). Finalement, la question de savoir à quel point ce fantasme peut correspondre à un « état libidinal littéral » (TG, 176) et donc corporel, reste en suspens dans son ouvrage, tout comme celle « de savoir si la matérialité du corps est entièrement construite⁵⁵ » (TG, 37).

⁵⁴ Chez Butler, cette loi prime sur l'exogamie. (Voir J. Butler, *op. cit.*, p. 170.)

⁵⁵ Butler revient sur cette question dans *Ces corps qui comptent*, où elle retrace l'origine de la notion de matérialité. La posture qu'elle défend dans cet ouvrage est proche de celle de Lacan : elle fait du corps sexué une réalité inaccessible hors des discours culturels. (Voir J. Butler, *Ces corps qui comptent* (trad. Charlotte Nordmann), Paris, Amsterdam, 2009 [1993].)

Une parole qui « trébuche »

En définitive, la pensée occidentale n'a pas fini de régler ses comptes avec la distinction cartésienne entre « substance pensante » et « substance étendue ». La psychanalyse lacanienne et les études de genre sont venues déplacer cette question à leur manière. La première conçoit corps et langage comme deux pôles de l'expérience subjective, reliés en des figures complexes dans la structure RSI. Quant aux écrits de Judith Butler, ils ont démontré qu'on ne peut penser le corps sexué au-delà de la griffe des discours sociaux. Ces théories représentent deux réponses essentielles à la question de la différence sexuelle. Si la psychanalyse lacanienne semble reproduire la séparation cartésienne sous les traits de la faille entre l'être et le corps, cette faille n'exclut pas l'union entre « savoir » et « substance jouissante ». Cette union peut se manifester sous les traits d'un surgissement ; une parole qui, pour reprendre l'heureuse expression de Leguil, vient dire quelque chose du corps « en trébuchant », révélant « l'Autre qui parle [dans le sujet] » (PECL, 859). Ainsi se trouve renversée la prémisse initiale de Lacan : « "Par son corps, le sujet émet une parole", disait Lacan au début de son enseignement. Dorénavant, par sa parole, le sujet fait résonner quelque chose du corps » (PECL, 853), écrit Leguil. Cet angle singulier de la psychanalyse sur la question du corps sexué, en particulier sur le genre féminin, permet de concevoir le genre comme un lieu échappant en fin de compte à la norme ; « le lieu d'une énigme pour chacun⁵⁶ », pouvant être ressaisie par la parole.

Car le corps existe, en définitive. Nous faisons avec lui l'expérience sensorielle du monde. La question n'est donc pas de savoir s'il y a un corps « originel » au-delà du discours, ce qui conduit à une impasse, car on ne peut penser le corps humain sans le

⁵⁶ C. Leguil, *op. cit.*, 2015, p. 60.

langage. Il s'agit plutôt de repérer ce qui, dans les usages subjectifs de la langue, porte la marque de leur imbrication. Comme l'écrit Leguil, « [c]'est *de* [la] faille, qui introduit bien souvent pour chacun un rapport étrangement inquiétant au corps sexué, que le sujet parle en psychanalyse » (PECL, 859). *De* cette faille où pousse le genre : *à propos d'elle*, mais aussi *à partir d'elle*. La parole « qui trébuche », en analyse comme dans l'écriture, implique donc un savoir du corps, et des abords de cette part qui en reste innommable. La psychanalyste Isabelle Morin avance une hypothèse similaire : le langage, écrit-elle, « fait résonner dans une sorte de vacuité [...] cette Chose, et le fait qu'elle contamine le mot ne nous en débarrasse pas pour autant⁵⁷ ». L'écriture littéraire, par son « effet Chose », comme l'appelle Morin, qui « prend » la Chose « dans le corps même des mots⁵⁸ », peut devenir une solution pour le sujet afin de faire sens de son corps sexué, en donnant à sentir les effets de la faille à même le signifiant, ou quelque part *entre les mots*, comme nous le verrons chez Henri Meschonnic.

1.2 Écrire le corps : rythme et oralité chez Henri Meschonnic

Du côté des études littéraires, la question des rapports entre corps et langage prend une autre tonalité. La littérature est une activité langagière ; il est donc facile de l'assimiler entièrement à ce pôle, laissant de côté la place qu'y occupe le corps. Mais les œuvres littéraires sont des manifestations intimes, profondément subjectives, du langage. Comme l'écrit la chercheuse Barbara Folkhart, « *The vocation of the poem is to break out of the already-said, to force its way through the wall of language and to put us into more or less*

⁵⁷ I. Morin, *art. cit.*, p. 18.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 12.

*unmediated contact with fragments of world*⁵⁹ ». Cet usage singulier de la langue est ce qui fait des œuvres littéraires des lieux privilégiés du nouage entre corps et langage.

Sur cette question, la pensée d'Henri Meschonnic est incontournable. Le poète, traducteur et théoricien du langage et de la littérature a cherché à dépasser ce qu'il appelle le paradigme du signe hérité de l'interprétation structuraliste des écrits de Ferdinand de Saussure. Le signe est à l'origine d'une conception binaire du langage, divisé en ces deux versants que sont le *signifiant* et le *signifié*, ou encore la forme et le fond. Cette conception, dominante en linguistique et dans les sciences humaines, n'est aux yeux du théoricien qu'une simple représentation du langage. À cette représentation, il oppose « un autre point de vue, celui du continu entre le corps et le langage⁶⁰ », car le signe se construit sur leur opposition : la forme relève du corps et le fond, du langage.

Pour penser cette continuité, Meschonnic emploie les notions d'*oralité* et de *rythme*, qu'il redéfinit à contre-courant du structuralisme. L'oralité, en ethnologie, renvoie au « *parlé* ⁶¹ » et s'oppose à l'écrit, dans un mouvement qui reproduit le binarisme du signe, selon le théoricien⁶². Chez lui, l'oralité désigne au contraire un principe traversant à la fois le parlé et l'écrit. Comme il l'écrit dans *La rime et la vie* :

Je prends l'oralité comme rythmique linguistique, culturelle et forme-sujet, ce qui solidarise, au lieu de les séparer, la littérature et le parlé. Non dans une indifférenciation qui les méconnaîtrait, mais comme partageant les mêmes moyens et les organisant autrement, selon une pluralité de modes de signifier (REV, 268).

⁵⁹ B. Folkart, « Said Writer to Reader », *Second Finding : A Poetics of Translation*, University of Ottawa Press, 2007, p. 1-2. « La vocation du poème est de sortir du déjà-dit, de se forcer un passage à travers le mur du langage pour nous mettre en contact plus ou moins direct avec les bribes du monde. » (Je traduis.)

⁶⁰ H. Meschonnic, *art. cit.*, 2007, p. 5.

⁶¹ H. Meschonnic, *La rime et la vie*, Lagrasse, Verdier, 1989, p. 265. Désormais abrégé en (REV) dans le corps du texte, suivi du numéro de la page.

⁶² Voici ce qu'écrit Henri Meschonnic sur cette dualité : « Le signe fait le dualisme anthropologique. Cette vieille opposition rejetée, rémanente, honteuse, grattez un peu elle est là, entre le civilisé et le sauvage, le logique et le prélogique, le rationnel et l'irrationnel, nous et les autres. Paul Zumthor disait qu'elle était la "tare originelle" de l'ethnologie. » (H. Meschonnic, *op. cit.*, 1989, p. 277.)

Puis il ajoute, un peu plus loin : « L’oral est de l’ordre du continu — rythme, prosodie, énonciation. Le parlé et l’écrit sont de l’ordre du discontinu, des unités discrètes de la langue » (REV, 269). L’oralité relève donc de ce que la linguistique appelle le « suprasegmental » : « tout ce qui dans le langage n’est pas segmentable en phonèmes : les accents (durée, intensité, hauteur), l’intonation, le débit, les pauses⁶³ ». On pourrait dire que cette notion est le principe du rythme ; c’est la « rythmique linguistique », comme l’écrit Meschonnic. Elle est conçue comme un mouvement, une *règle générale du langage*, pouvant traverser toutes ses manifestations singulières, parlées comme écrites.

La notion meschonnicienne de rythme, quant à elle, se trouve étayée dans l’imposant ouvrage *Critique du rythme*. Elle est en dissonance avec la définition commune de cette notion. Le rythme est traditionnellement pris comme un élément formel, incluant principalement les accents et la métrique, c’est-à-dire le compte des syllabes⁶⁴. Or Meschonnic place la prosodie sur le même plan, la comprenant comme « l’organisation vocalique, consonantique » d’un discours (CR, 217). Le rythme est donc une vaste catégorie, pouvant comprendre aussi bien les accents que les pauses, l’intonation ou encore l’agencement des syllabes. Voici, plus précisément, ce qu’il en dit :

Je définis le rythme dans le langage comme l’organisation des marques par lesquelles les signifiants linguistiques et extralinguistiques [...] produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j’appelle la signifiante : c’est-à-dire les valeurs, propres à un discours et à un seul (CR, 216-217).

Le rythme est donc intrinsèquement lié au sens, là où il restait dans son acception traditionnelle un élément formel, subordonné à la sémantique (CR, 69). Chez Meschonnic, la notion de « signifiante » permet de rendre compte d’un principe de signification qui ne

⁶³ A. Herschberg Pierrot, *op. cit.*, p. 266, note 2.

⁶⁴ H. Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 2009 [1982], p. 218. Désormais abrégé en (CR) dans corps du texte, suivi du numéro de la page.

passerait plus uniquement par la sémantique, mais aussi par la poétique, sans opposition entre la forme et le sens. Ce qui relève du rythme peut ainsi avoir « plus de sens que le sens des mots, ou un autre sens » (CR, 70), écrit Meschonnic. Il conçoit cette notion comme « l'organisation même *du sens dans le discours* » (CR, 217; je souligne). Pour cette raison, le rythme est une catégorie éthique, impliquant l'émergence d'un sujet à travers le sens de son discours (CR, 217). Ainsi le sujet donne-t-il à son œuvre, ces « valeurs » qui sont propres à ce discours et à lui seul. D'un mouvement inverse, mais simultanée, le rythme engendre le sujet poétique des œuvres littéraires. De telles œuvres, pour Meschonnic, sont des « poèmes » au sens très large de « transformation d'une forme de langage par une forme de vie et réciproquement, si bien qu'on peut reconnaître qu'il y a du poème dans ce qu'on appelle un "roman"⁶⁵ ». Par cette transformation mutuelle, les poèmes forment une continuité historique « entre langage et sujet, langage et culture, littérature, société, histoire » (REV, 240) et, finalement, entre corps et langage⁶⁶.

Dans *La rime et la vie*, Meschonnic illustre ce continu corps-langage par une incursion par la psychanalyse. Bien qu'il qualifie son hypothèse de « brève, hasardeuse, fragmentaire » (REV, 288), elle me semble mettre en lumière le problème de l'écriture du corps. Meschonnic rapproche alors les notions d'oralité et de rythme de l'hystérie chez Freud. Cette dernière, écrit-il, « met en évidence un effet du langage sur le corps, un aspect du rapport entre le langage et le corps où il n'y a plus de métaphores : les métaphores se réalisent » (REV 289). L'oralité, quant à elle, désignerait le phénomène inverse :

Peut-être pourrait-on dire qu'il y a oralité quand c'est le langage qui devient hystérique. Non le locuteur. L'oralité intervenant comme une contre-hystérie, une forme d'hystérie qui mettrait *le corps dans le langage*. Le maximum possible du corps, et de son énergie. Comme rythme (REV, 290).

⁶⁵ H. Meschonnic, *art. cit.* 2007, p. 5.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 6.

Cette intuition rejoint les propos de Clotilde Leguil et d'Isabelle Morin, chez qui le nouage entre le corps et le langage peut se manifester dans le discours, qu'il soit écrit ou parlé. Précisons tout de même que les deux phénomènes mentionnés par Henri Meschonnic — symptôme et oralité — n'impliquent pas simplement un mouvement du corps au langage ou l'inverse. Comme nous l'avons vu avec la psychanalyse lacanienne, ces deux pôles sont intrinsèquement reliés. Le corps qui se donne à sentir dans la poétique d'un texte, ou dans le discours, est donc un corps d'ores et déjà affecté par le langage. De plus, une part du réel du corps reste tout de même inassimilable par le Symbolique : c'est le lieu même du nouage. Le rythme et l'oralité rendent manifeste leur rapport, aux abords de la Chose. On pourrait finalement avancer que le nouage se situe quelque part dans ce continuum meschonnicien entre corps et langage.

À la lumière de ses réflexions, il s'agira de monter la manière dont certains éléments poétiques, à savoir la métaphore et l'accumulation, manifestent cette continuité dans *Les mots pour le dire*. Il s'agira de repérer les lieux où l'écriture de Cardinal « trébuche », laissant percer entre ses mailles un corps blessé par la marque du féminin.

2. LA POÉTIQUE DU SANG DANS *LES MOTS POUR LE DIRE*

2.1 La décomposition du féminin. Métaphores du corps souffrant

Le dispositif analogique : eau, mort, sang

Le roman de Marie Cardinal commence alors que la narratrice pénètre pour la première fois dans l'« impasse » (MPD, 7) où se trouve la demeure du psychanalyste. Le récit est clair : c'est par désespoir qu'elle atterrit dans le cabinet de ce « petit homme brun » (MPD, 9), les innombrables médecins déjà consultés n'ayant pu trouver la cause de ses inquiétantes ménorragies. Aveuglée par son sang, ne sachant pas comment dire autrement les rouages de la « CHOSE⁶⁷ » qui l'habite et qu'elle considère comme un « ennemi innommable » (MDP, 17), la narratrice, pendant cette première rencontre, se contente de faire son anamnèse du point de vue du symptôme. « Ce sont des troubles psychosomatiques, cela ne m'intéresse pas. Parlez-moi d'autre chose », lui dit le psychanalyste dès la séance suivante (MDP, 42). Si la narratrice, outrée, explose en sanglots, remettant en question sa décision d'entreprendre une psychanalyse, elle ne saigne plus, et ne saignera plus jamais comme avant. Une fois le symptôme menstruel parti, c'est avec la chose⁶⁸ qu'elle reste aux prises. D'elle, dont il faudra parler en séance. Cette mise en scène du chapitre d'ouverture souligne l'importance de dépasser le symptôme pour nommer l'innommable, justifiant du même coup la démarche poétique du roman.

⁶⁷ Si l'auteure écrit l'expression en majuscules au début du roman, elle y figure généralement en minuscule. Pour la suite de ce mémoire, j'écirais donc « la chose », sans guillemets, afin d'alléger le texte.

⁶⁸ On ne manquera pas de noter, dans cette section et la suivante, à quel point la chose de Marie Cardinal rappelle la Chose lacanienne. Quand *Les mots pour le dire* fut publié en 1975, Jacques Lacan avait déjà consacré une partie de son *Séminaire* à la Chose en 1959 et 1960. (Voir J. Lacan, *Séminaire VII, L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1989, p. 55-86.) Il est donc permis de se demander si Cardinal avait en tête cette notion en écrivant son roman.

En effet, les premiers chapitres décrivent longuement les manifestations de la chose, dans une langue où abondent les procédés métaphoriques. Par exemple, lors de sa première séance de psychanalyse, la narratrice confesse en ces termes la difficulté de qu'elle éprouve à raconter sa souffrance :

Prostrée comme je l'étais, recluse dans mon univers, comment trouver les mots qui passeraient de moi à lui ? Comment jeter le pont qui joindrait l'intense au calme, le clair à l'obscur, qui enjambrerait l'égout, le fleuve gros de matières en décomposition, le courant méchant de la peur, qui nous séparait le docteur et moi, les autres et moi ?

J'avais des histoires à raconter, des anecdotes. Mais l'histoire qui m'habitait, « la CHOSE », cette colonne de mon être, hermétiquement close, pleine de noir en mouvance, comment en parler ? Elle était dense, épaisse, parcourue à la fois de spasmes, de halètements et de mouvements lents comme ceux des fonds marins (MPD, 9-10).

La représentation de la souffrance repose ici sur deux oppositions, indispensables à l'instauration du dispositif analogique. La première, introduite par l'expression « les mots qui passeraient de moi à lui », met en contraste la perspective de la narratrice et celle de l'Autre, représenté par les expressions « lui », « le docteur » et « les autres ». Entre ces deux pôles : une distance, que la parole ne semble pas pouvoir combler. Quant à la deuxième, elle touche aux notions de séparation et de rencontre, auxquelles une série de mots et de figures sont associés. D'un côté, les adjectifs « prostrée » et « recluse », les métaphores du cours d'eau en décomposition, l'image de la colonne hermétique et le verbe « séparer » renvoient à la solitude de la narratrice ; de l'autre, les verbes « passer » et « joindre », la catachrèse « jeter le pont » et la métaphore de l'enjambement évoquent la rencontre espérée avec l'Autre à travers la parole. Il y a donc, d'un côté, cette parole salvatrice et de l'autre, quelque chose qui sépare.

Ce qui sépare ne sera nommé qu'au paragraphe suivant par l'expression « la CHOSE ». Le nom le plus commun qui soit, rappelant la Chose lacanienne ; un terme

« hors signifié, pour situer l'inapprivoisable du réel⁶⁹ ». Ce choix, dans le cas des *Mots pour le dire*, évoque la « clôture » ou l'« hermétisme » de la souffrance face à la parole. La chose est composée « d'un monstrueux grouillement [...] rendant tout raisonnement incohérent, toute explication absurde, toute tentative de mise en ordre inutile » (MPD, 17), écrit Cardinal. Le pont de la parole, qui permettrait de dépasser la souffrance en la nommant, semble impossible à jeter. La chose échappe au langage.

Malgré cette impasse, l'imaginaire mis en place dans ce passage nous renseigne amplement sur le mal qui afflige la narratrice. Cardinal le compare à un cours d'eau, à travers une accumulation de métaphores : « l'égout, le fleuve gros de matière en décomposition, le courant méchant de la peur ». Nous savons de la chose qu'elle sépare à la manière d'un cours d'eau, cette analogie formant un motif récurrent tout au long du roman. Pour ne citer qu'un autre exemple, quelques chapitres plus loin, Cardinal décrit l'angoisse ainsi : « Comment cette vague de liquide poisson qui déferlait sur moi, pleine de crochets, de lames, de matières en décomposition pouvait-elle être rien ? » (MPD, 55). Le cours d'eau charrie un imaginaire organique ; ce que l'organique a de plus abject, en chemin vers la mort. Du corps, la mort n'est jamais loin dans *Les mots pour le dire*. Les deux précédents extraits associent le cours d'eau à la décomposition, ce processus de « séparation des éléments composant un corps⁷⁰ », qui survient lorsque s'éteint la vie d'un organisme. Les déchets transportés par les égouts sont aussi des matières mortes, séparées du corps, tandis que les crochets et les lames menacent de tuer celui ou celle qu'ils prennent d'assaut. De plus, la chose possède la couleur de la mort : ce « noir en mouvance »

⁶⁹ I. Morin, *art. cit.*, p. 10.

⁷⁰ CNRTL, « Définition de décomposition », *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/decomposition> [consulté le 11 juin 2021].

préfiguré par le mot « obscur » dans le premier paragraphe de l'extrait initial. Finalement, la chose est « parcourue de spasmes, de halètements, de mouvement lents comme ceux des fonds marins ». Des mouvements au rythme variable, impliquant un corps au seuil du trépas. La chose en vient à faire figure de corps à travers cette personnification, dans une confusion entre la source de l'angoisse et ses manifestations. Comme si la chose mortifère finissait par prendre la place du corps à force d'en recouvrir l'expérience ; comme s'il s'agissait du corps lui-même, traversé par l'angoisse, agonisant. Par opposition, la parole salvatrice est un « enjambement » : un geste d'ampleur et d'ouverture.

De plus, le « liquide poisseux » et organique qui agit comme comparé des métaphores n'est pas non plus sans rappeler le sang du symptôme. Les figures donnent à voir une texture et une épaisseur du cours d'eau qui s'apparentent à celles des menstruations. L'image des égouts préfigure d'ailleurs une scène postérieure, où la narratrice observe ses règles abondantes couler dans le bidet, en direction des égouts (MPD, 31-32). En renvoyant à la fois à la mort et aux menstruations, les figures du dispositif analogique nouent ces deux référents de manière symbolique. Si la fonction biologique de la menstruation permet de donner la vie, c'est la mort qu'elle charrie dans le roman de Marie Cardinal. De la même manière, la grossesse est associée à l'abjection. À plusieurs reprises, l'écrivaine décrit la souffrance de sa narratrice par des métaphores évoquant un espace utérin mortifère. Par exemple, dans la nuit qui sépare les deux premières séances, l'angoisse accompagnant les saignements est mise en parallèle avec une chute dans « le ventre ignoble de l'infect » (MPD, 40). Puis, quand la narratrice, épuisée, abandonne son combat avec la chose, son corps est comparé à un fœtus par la position qu'il emprunte (MPD, 40). Sang menstruel et grossesse mortifère : le dispositif analogique relie

les marqueurs sociaux de la féminité à la mort. Cette imbrication est évocatrice : rien n'est moins symbolisable que la mort. Les métaphores, permettant de dépeindre la chose plutôt que de la désigner, portent en leur centre cette difficulté de raconter la souffrance.

Une jouissance du sang

Il existe pourtant un plaisir des menstruations dans *Les mots pour le dire*, comme l'a démontré Claire Nodot-Kaufman⁷¹. Cet imaginaire repose sur une autre opposition, cette fois entre la chose et le symptôme menstruel. Si la chose est innommable, le sang, lui, peut se raconter. « Je pouvais parler du sang, de sa présence douce et tiède entre mes cuisses depuis plus de trois ans [...] », écrit Cardinal (MDP, 10). L'opposition se déploie alors dans le dispositif analogique, où les métaphores qui décrivent les menstruations semblent s'écarter de la mort pour évoquer le plaisir de cette « présence douce et tiède », ainsi que la vie qui lui est associée. En témoigne l'extrait suivant :

Jusqu'à ce que me fasse sursauter la caresse forte et précise, très secrète, très douce, d'un caillot que le sang entraîne. Lave épaisse et pressée qui descend du cratère, envahit les creux, dégringole, chaude. [...] Le sang avait déjà eu le temps d'atteindre mes genoux ou même mes pieds, en minces dégoulinades d'un beau rouge vivant (MPD, 12).

Dans cette prose sanguine, les sensations de plaisir sont omniprésentes. D'abord le toucher : le mouvement du sang est une « caresse forte et précise, très secrète, très douce », dont la chaleur rappelle la lave. Puis la vue : le sang partage avec la lave une couleur, ce « beau rouge vivant ». Là où la chose était associée au « noir en mouvance » de la mort, la couleur et la chaleur du sang menstruel rappellent la vie. Ce n'est pas étonnant : le sang, d'une certaine manière, est ce qui sauve la narratrice. Le symptôme la conduit en analyse, une aventure représentée dans le roman comme une naissance symbolique (MPD, 185),

⁷¹ Voir C. Nodot-Kaufman, *op. cit.*, p. 91-100.

permettant à l'héroïne de sortir du « ventre ignoble » de la souffrance. Le livre est dédié ainsi : « Au docteur qui m'a aidée à naître ».

Or tant qu'elle reste dans le giron du symptôme, la parole du sang dissimule autant qu'elle ne révèle. C'est le propre du symptôme de rendre manifeste le conflit psychique en cachant la teneur véritable. D'où la demande de l'analyste : « parlez-moi d'autre chose ». La poétique montre une jouissance du sang qui est, comme toute jouissance, paradoxale⁷². Nodot-Kaufman en parle comme d'un « plaisir de l'abjection », convoquant la théorie de Julia Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur*⁷³. En effet, les descriptions du sang sont faites de contrastes frappants. Contraste, par exemple, entre l'image de la caresse et celle des caillots. La caresse, à vrai dire, porte déjà ce contraste à travers l'oxymore « caresse forte ». Un peu plus loin, le paradoxe ressurgit dans toute sa puissance d'évocation : « Une fois le sang avait coulé par caillots si gros qu'on aurait dit des tranches de foie que je débitais l'une après l'autre, avec une obstination absurde, elles me faisaient au passage une douce caresse tiède » (MPD, p. 41). Si le fait de saigner par caillots est commun en ce qui concerne les règles, la comparaison des caillots avec des « tranches de foie » et l'usage du verbe « débiter » situent la scène de la caresse dans le décor d'une boucherie. La métaphore de la lave, précédemment mentionnée, est aussi ambiguë : faite de roches en fusion, cette matière est d'une telle chaleur qu'elle brûle vif (ou vive). S'il est bel et bien une jouissance menstruelle dans *Les mots pour le dire*, c'est une jouissance morbide, toujours en danger de basculer du côté de la mort.

⁷² Isabelle Morin écrit d'ailleurs de la Chose lacanienne qu'elle « apparaît toujours sur le versant de l'horreur comme une zone interdite “parce que c'est un lieu où le plaisir serait trop intense (J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XVI, D'un Autre à l'autre*, Paris, Seuil, 2006, p. 224)”. C'est pour cela qu'on la retrouve au cœur même du symptôme. » (I. Morin, *art. cit.*, p. 7). Comme chez Cardinal, la Chose lacanienne est porteuse d'une jouissance qui est parente avec l'angoisse.

⁷³ C. Nodot-Kaufman, *op. cit.*, p. 100.

Ainsi, le sang menstruel est relié à la mort de deux manières dans le dispositif analogique. Si le récit place en opposition la chose innommable et le sang qu'on peut raconter, les métaphores dépeignent la chose en la comparant à un fluide organique et mortifère qui évoque les menstruations ; tandis que les métaphores décrivant le sang renvoient à la mort. Cette chaîne signifiante (eau, mort, sang) revient sans cesse sur elle-même. L'opposition entre la chose et le symptôme en est donc une de façade. Comme le symptôme lui-même sert de façade au trauma, tout en le prolongeant. Car c'est bien le trauma qui explique, dans le récit, cette imbrication du sang genré et de la mort. À ce sujet, la scène centrale du roman est capitale.

Le désir d'avortement : la mort, la mère

Au milieu du livre est raconté le grand traumatisme de la narratrice, que cette dernière appelle « la saloperie de ma mère » (MPD, 131). Dans cette scène prenant place au beau milieu d'Alger, la mère avoue à sa fille qu'elle n'était pas désirée, et lui raconte ses multiples tentatives de provoquer une fausse couche. Le psychanalyste Bruno Bettelheim, dans la préface de la première traduction anglaise du roman, propose une interprétation du symptôme à partir de cette scène. Comme le résume Kathryn Robson,

He argues that the narrator's later incessant bleeding marks her identification both with her mother — where the mother earlier desired to bleed in order to abort her child, the narrator seems to enact the bleeding for her — and with her mother's wishes, as she becomes the bleeding fetus her mother had wanted her to be⁷⁴.

⁷⁴ K. Robson, *art. cit.*, 2006, p. 94. « Il affirme que les incessants saignements ultérieurs de la narratrice témoignent de son identification à la fois à la mère — car elle semble rejouer le saignement pour elle-même, là où la mère désirait saigner pour avorter son enfant — et aux souhaits de celle-ci, puisqu'elle devient le fœtus ensanglanté qu'elle aurait voulu. » (Je traduis.)

Cette lecture, qu'ont reprise la plupart des critiques de Cardinal⁷⁵, est corroborée dans le roman par la manière dont la narratrice interprète cet épisode. C'est grâce au souvenir de l'aveu de sa mère qu'elle parvient « à remonter jusqu'à son ventre, à retourner vers ce fœtus haï, traqué, qu[']elle] avai[t] pourtant inconsciemment retrouvé lorsqu[']elle se] recroquevillai[t] entre le bidet et la baignoire » (MPD, 170-171).

Si le symptôme pointe en effet vers le double traumatisme de l'aveu et des tentatives d'avortement, il importe néanmoins de prendre en compte le caractère genré des symptômes, comme le rappelle Robson⁷⁶. L'aveu de la mère survient dans un exposé sur les règles, c'est-à-dire sur ce que signifie « devenir une femme » (MPD, 137). La mère transmet alors à sa fille la honte d'une fonction marquant socialement le corps comme féminin : « [c]ela ne fait pas mal, c'est sale et il faut que personne ne s'en aperçoive mais c'est tout » (MPD, 138). Ce discours ne résulte pas d'une simple vision personnelle : il prend racine dans les normes et les interdictions sociales entourant la sexualité féminine. La mère, catholique pratiquante, incarne les valeurs portées par l'Église. « [I]l faut respecter les lois du Seigneur, dont les voies sont impénétrables » (MPD, 140), dit-elle à sa fille quant au caractère inévitable des règles. C'est d'ailleurs pour illustrer le fardeau d'une grossesse non désirée et contraire aux lois de l'Église, que la mère avoue ses tentatives d'avortement répétées. La proximité de cette confession avec le discours sur les menstruations scelle le rapport de la narratrice à son corps genré avec l'image de sa propre mort. « [T]u vas voir comme tu vas t'amuser dans le toboggan de mon cul quand tu seras bien pourrie par les drogues, crevée comme un rat d'égout. À mort ! À mort ! » (MPD, 170), écrit Marie Cardinal, reprenant au compte de la narratrice le discours de la mère. Cet

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 95.

épisode offre une mise en scène de la manière dont le discours de l'Autre, qui vient affecter le corps du sujet, est nécessairement un discours social. Le trauma procédant de la relation à l'Autre se situe à la frontière de l'individuel et du collectif.

Le symptôme ménorragique n'est donc pas une simple réalisation du désir de la mère ; il témoigne aussi d'une difficulté pour la narratrice d'habiter son corps sexué, « déchiré entre le désir et la prohibition, entre les souhaits de sa mère et sa propre réalisation⁷⁷ ». On pourrait avancer avec Clotilde Leguil que les mots de la mère ont recouvert la faille entre l'être et le corps chez la narratrice. D'où l'impossibilité de raconter la chose. Comment trouver les mots pour dire la souffrance du corps, enjambant l'écart de la mort, si la chose est justement faite de paroles ? Leguil écrit que la parole de l'Autre est « ce qui parasite le corps au point de faire du *parlêtre* un être vivant foncièrement inadapté, dont les conduites peuvent aller à l'encontre de ce qui privilégie la vie⁷⁸ ». La révolte ambiguë qui s'inscrit dans le corps par le symptôme est dirigée contre le contrôle de la mère, et contre le contrôle social qui s'opère sur le corps des femmes. Comme le rappelle Nodot-Kaufman, le symptôme fait échouer l'injonction de ne rien salir et de cacher le sang des regards⁷⁹. De plus, il manifeste ce qui ne trouvait pas à se symboliser autrement (c'est le sang qui sauve), tout en maintenant paradoxalement le corps — tant que l'énigme n'est pas résolue — dans une jouissance mortifère (c'est le sang qui tue).

En ce qui concerne la poétique, la scène est cruciale pour le roman : elle éclaire l'imaginaire nourri par les métaphores. Elle explique pourquoi l'incessante rengaine comparant la chose à un liquide organique renvoie aux menstruations et à la mort, liant

⁷⁷ *Ibid.*, p. 102.

⁷⁸ C. Leguil, *art. cit.*, p. 862.

⁷⁹ C. Nodot-Kaufman, *op. cit.*, p. 107.

symboliquement ces deux référents dans le tissage poétique du roman. Le caractère dégoûtant des descriptions sanguines trouve son sens dans la vision des règles transmise de mère en fille. Si la mère affirme que les menstruations « ressemble[nt] à la respiration, à la faim, à n'importe quelle fonction naturelle » (MPD, p. 140), elle ajoute néanmoins qu'elles sont « sales ». Ici l'organique est morbide par nature, en particulier lorsqu'il implique des marqueurs de féminité : « un enfant ça s'attrape en quelques secondes » (MPD, 165), lance la mère, comme si la grossesse était une maladie. Les métaphores de la chose comme utérus mortifère puisent aussi dans ce legs maternel. En effet, l'utérus n'est plus un organe qui rend possible la vie, mais un lieu que la mort guette. Finalement, les mots de la mère sont mis en parallèle avec des « lames estropiantes » (MPD, 164), une image omniprésente dans le dispositif analogique, témoignant de l'imbrication du discours de la mère dans la souffrance de la narratrice, et de sa capacité à *laisser blessure*.

En ce sens, la métaphore possède dans *Les mots pour le dire* une fonction herméneutique. C'est un « élément de déchiffrement symbolique de l'histoire⁸⁰ ». La langue imagée des premiers chapitres symbolise ce qui ne trouvait à se dire autrement, avant le récit de l'aveu. Après cette scène et jusqu'à la fin du roman, l'écriture de Cardinal se détend, ne reprenant la même densité métaphorique que lorsqu'il est à nouveau question de la chose ou du corps en souffrance. Cette fonction herméneutique de la métaphore, dans le roman, relève de sa nature figurative. Les figures, selon Genette, reprenant le mot de Pascal, sont à la fois présence et absence⁸¹. Elles rendent manifeste un sens premier, tout en pointant vers une signification complémentaire, contenue comme sous-texte : « Toute figure est traduisible, et porte sa traduction, visible en transparence, comme un filigrane,

⁸⁰ A. Herschberg Pierrot, *op. cit.*, p. 197.

⁸¹ G. Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1966, p. 210.

ou un palimpseste, sous son texte apparent⁸² ». Ce sous-texte réside selon Genette dans la « motivation » de la figure, c'est-à-dire ce qui fonde le rapport analogique, dans le cas de la métaphore. Par la double nature de celle-ci, procédant de ses motivations intrinsèques, un surcroît de sens est apporté au discours, qui n'est pas présent dans les formes d'expressions littérales⁸³. Dans le cas des *Mots pour le dire*, le « sous-texte » de la métaphore — ce qui se trouve en deçà de la référence constante à la mort — pointe vers la scène du trauma. Ce dispositif rappelle la manière dont le symptôme pointe vers sa propre origine psychique. C'est pourquoi j'aimerais avancer que cette figure agit dans le roman comme *symptôme textuel* du corps genré en souffrance. Le symptôme hystérique, tenant lieu selon Meschonnic de preuve de « la puissance du langage sur le corps » (REV, 290), trouve ici un équivalent poétique dans la métaphore. Il s'agit d'une forme d'oralité « contre-hystérique » mettant « le corps dans le langage » (REV, 290). Rendant visible, surtout, le nouage (parfois mortifère) entre ces pôles, à la frontière de l'individuel et du collectif. Ainsi, la métaphore offre une manière de se ressaisir du symptôme en nommant la chose autrement, *de biais*. Ce savoir, finalement, en est un des « abords du trou⁸⁴ », cernant cette part innommable de l'expérience corporelle.

2.2 De « spasmes » et de « halètements ». Le rythme de l'innommable

L'analogie entre l'écriture et le sang

Bien que les analyses des *Mots pour le dire* qui se centrent sur la poétique soient pour ainsi dire inexistantes, un élément de cet ordre a tout de même attiré l'attention des

⁸² *Ibid.*, p. 211.

⁸³ *Ibid.*, p. 218.

⁸⁴ I. Morin, *art. cit.*, p. 13.

critiques, comme mentionné en introduction. Il s'agit des figures d'insistance, et plus particulièrement de l'accumulation. Elle est en effet omniprésente lorsqu'il est question de la chose ou des menstruations⁸⁵. Un exemple notoire de ce phénomène se trouve dans le récit de la première séance d'analyse. La narratrice commente alors son rapport au symptôme dans un discours où foisonnent l'anaphore, la répétition et l'accumulation :

Comment ne pas être épuisée par la surveillance sans relâche de cette source intime, gênante, voyante, honteuse ? Comment ne pas expliquer par ce sang le fait que je ne pouvais plus vivre avec les autres ? J'avais taché tant de fauteuils, tant de chaises, tant de divans, tant de sofas, tant de tapis, tant de lits ! J'avais laissé tant de flaques, flaquettes, gouttes et gouttelettes dans tant de salons, salles à manger, antichambres, couloirs, piscines, autobus, et autres lieux ! Je ne pouvais plus sortir (MPD, 11).

Ce passage, Kathryn Robson, Claire Nodot-Kaufman et Mary Jane Lupton l'ont cité en exemple pour tisser l'analogie entre la poétique du roman et l'effusion menstruelle de la narratrice. Le cas de Lupton est particulier. Dans son ouvrage *Menstruation and Psychoanalysis*, elle cite l'extrait afin de rapprocher l'écriture de Cardinal aux menstruations en général : « *the overflow of menstrual detail reflects not only Cardinal's fascination with the menstrual process but with language itself – with menstruation as women's writing, as speech act*⁸⁶ ». Or la démarche de Lupton, objecte judicieusement Robson, n'est pas basée sur le roman, mais sur l'œuvre d'écrivaines se réclamant de

⁸⁵ C'est aussi le cas lorsque la narratrice raconte ses souvenirs. Entre la page 104 et la page 109, par exemple, les plantes, les odeurs et les couleurs du jardin de son enfance sont énumérées dans une suite de longues accumulations. Le lien de ce procédé à la mémoire sollicitée dans le processus analytique mériterait de faire l'objet d'une étude approfondie. Comme l'avance María José Palma Borrego, le processus analytique reste indicible dans la temporalité du roman autobiographique, car cette temporalité narrative et diachronique ne rend pas compte de l'expérience de l'inconscient, atemporel selon Freud, et aussi synchronique que diachronique, selon Palma Borrego. On pourrait donc avancer l'hypothèse suivante : le rapport de l'accumulation à l'innommable ou à l'indicible se joue non seulement sur le plan du corps genré, mais aussi sur celui de *la mémoire* de ce corps. (Sur la temporalité du récit de cure, voir M. J. Palma Borrego, *art. cit.*, 2006 ; et M. Palma Borrego, « La temporalité canonique autobiographique : son conflit avec le vécu des temporalités plurielles du sujet dans la cure », *Acheronta*, n° 19, juillet 2004, <https://www.acheronta.org/acheronta19/palma.htm> [consulté le 11 juin 2021].)

⁸⁶ M. J. Lupton, *op. cit.*, p. 178. « « Le débordement de détails menstruels reflète la fascination de Cardinal non seulement pour le processus menstruel, mais aussi pour le langage ; pour les menstruations comme écriture féminine, comme acte de langage. » (Je traduis.)

l'écriture féminine⁸⁷, mouvement dont Cardinal s'est dissociée (AD, 89). Néanmoins, Robson compare aussi l'écriture de l'auteure au symptôme. Ce ne sont plus « les menstruations comme écriture féminine », mais l'écriture mimant le sang, à travers l'abondance des procédés d'instance. L'analogie repose sur les notions d'« excès », de « répétition » et de « supplémentation » que la critique associe à ces procédés⁸⁸. Pourtant, son hypothèse ne s'accompagne d'aucune investigation quant à leur nature ou leur signification dans le texte. D'une manière similaire, Nodot-Kaufman suppose une correspondance entre la prose du roman, le « flot anarchique du sang⁸⁹ » et la parole de la narratrice en analyse, sans expliquer de quelle manière ces trois éléments sont reliés. Elle se sert de l'accumulation pour défendre l'hypothèse selon laquelle « le sang "se crie" plutôt qu'il ne "s'écrit"⁹⁰ » — la figure rappelant l'association libre en analyse —, mais n'examine pas la manière dont elle fonctionne dans la poétique du roman.

Il faut dire que l'écrivaine a elle-même tracé un parallèle entre sa démarche d'écriture et ses menstruations dans *Autrement dit*. Dans ces entretiens, Cardinal confie à Annie Leclerc que ses phases créatrices correspondent à des épisodes où ses règles se défilent (AD, 26), comme si l'écriture venait symboliquement prendre la place du sang. Les critiques — citant parfois ce passage dans leurs analyses — ont peut-être été influencées par cette représentation de l'écriture, au point d'en oublier la poétique des *Mots pour le dire*. Car cet imaginaire est extérieur au roman. La narratrice ne peut être confondue avec l'auteure⁹¹, ni les mots de l'analyse — celle qu'a véritablement suivie

⁸⁷ K. Robson, *art. cit.*, 2006, p. 103-104.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 104.

⁸⁹ C. Nodot-Kaufman, *op. cit.* p. 85.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 82.

⁹¹ P. Powrie, *art. cit.*, p. 164.

Cardinal — avec ceux du livre. Ainsi, le fait que le symptôme menstruel disparaisse au moment où la narratrice accepte de déverser ses mots « par torrents » chez l'analyste (MPD, 49) n'implique en rien que l'écriture « reproduise » le sang. De plus, l'accumulation exemplifiant cette analogie est bien loin de mimer le symptôme. Sa signifiante dans le texte témoigne du rapport complexe de la narratrice à son corps genré, passant justement par la difficulté de l'écrire. Le corps que l'accumulation rend visible dans le texte est un corps profondément torturé par la féminité, au point où l'écriture s'en trouve affectée.

L'accumulation : dire en entier la souffrance genrée

La souffrance dont il est question dans *Les mots pour le dire* est d'une puissance considérable. Elle en vient à prendre possession du corps de la narratrice, comme le souligne la personnification analysée dans la section précédente. À travers ce procédé, la chose en vient à faire figure de corps ; un corps possédé par l'angoisse, parcouru des « spasmes » et des « halètements » précédant une mort symbolique. L'accumulation n'est pas indifférente de ce siège du corps. Elle se présente comme une manière de nommer l'entièreté de cette souffrance, dont le *modus operandi* est résolument envahissant. À cet égard, le passage repris par les critiques est éloquent. Cardinal y énumère les endroits souillés par les menstruations de sa narratrice :

J'avais taché tant de fauteuils, tant de chaises, tant de divans, tant de sofas, tant de tapis, tant de lits ! J'avais laissé tant de flaques, flaquettes, gouttes et gouttelettes dans tant de salons, salles à manger, antichambres, couloirs, piscines, autobus, et autres lieux ! Je ne pouvais plus sortir (MPD, 11).

Les longues accumulations de ce passage se déploient à partir de la locution adverbiale « tant de ». Car c'est d'une quantité dont il est question : d'objets tachés et de sang

menstruel. L'accumulation cherche à faire l'inventaire de toutes les taches ayant maculé meubles et endroits publics. Contre cette effusion menstruelle, la narratrice ne peut rien. L'expression de la révolte, et du conflit psychique, à travers le symptôme semble nécessaire. C'est ce dernier qui rend visible le corps féminin dans l'espace, à l'encontre à des conseils de la mère et des discours qui régissent le corps des femmes. Or le symptôme possède aussi un versant mortifère : il en vient à dominer la narratrice à un point tel qu'il l'empêche de sortir de son appartement. L'accumulation rend manifeste dans le texte cette emprise mortifère de la chose. De nombreux extraits en témoignent :

[La mort] m'habitait entièrement, elle était dans chaque battement des paupières, chaque respiration, chaque tour de manège du sang, chaque digestion, chaque ingestion, chaque déglutition, chaque coup de nageoire des ventricules, chaque goutte de salive, chaque millimètre d'ongle ou de cheveux (MPD, 82-83).

La présence de l'accumulation s'inscrit ici dans une tentative de cartographier le corps qui souffre de la marque du genre sur le mode de l'« entièrement », qui n'est autre que le mode de fonctionnement de la chose. Celle-ci arrive à occuper jusqu'aux plus petits espaces du corps de la narratrice : « chaque goutte de salive, chaque millimètre d'ongle ou de cheveux ». Pour débusquer la chose, l'accumulation procède en s'approfondissant ; de l'externe à l'interne — jusqu'au plus exigü. Il s'agit de prendre la mesure par le discours de cette souffrance ravageuse. D'en épuiser le sens afin d'en réduire la puissance.

Or l'accumulation ne peut appréhender la chose dans son entièreté, ce que témoigne une analyse attentive. En rhétorique, cette figure d'insistance est mise en parallèle avec l'énumération, celle-ci étant définie par Bernard Dupriez comme une liste horizontale exprimant un ensemble⁹². Elle s'en distingue néanmoins, en ceci qu'elle « garde quelque chose de moins logique : elle saute d'un point de vue à l'autre, semble pouvoir se

⁹² B. Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, 10/18, coll. « Domaine français », 2003, p. 185.

poursuivre indéfiniment⁹³ ». C'est une « série ouverte⁹⁴ » juxtaposant des syntagmes « de même nature et de même fonction⁹⁵ ». L'accumulation serait donc *infinie*, contrairement à l'énumération ; tendue, elle, vers l'expression d'une totalité. Ainsi ce procédé cher à Cardinal laisse-t-il un reste dans la phrase. Un reste qui rappelle bien sûr la Chose lacanienne, dont les contours soulignent cette part du réel qui échappe à l'opération de symbolisation. Dans ce contexte, on pourrait dire que l'accumulation renvoie à l'impossible capture de la Chose, glissant toujours entre les mots.

L'omission presque constante, chez Cardinal, de la conjonction de coordination accentue cet effet de suspension du sens. De la même manière, l'expression « et autres lieux », clôturant les accumulations de l'extrait commenté par les critiques, trahit une impuissance à tout dire, comme le ferait un *et cætera*. Car la Chose n'est pas quantifiable ; a-t-on beau l'exprimer à l'aide d'adverbes ou de déterminants de quantité. Il s'agit d'une expérience affective, corporelle, existentielle. Ainsi l'accumulation, tout en suggérant l'idée (fantasmagorique) d'une « totalité » de la souffrance, renvoie-t-elle à l'impossibilité de la contenir tout à fait dans le langage. Comme l'écrit Umberto Eco dans *Vertige de la liste*, la poétique de la liste a longtemps été dominée par le « topos de l'indicible⁹⁶ ». On se met à énumérer quand où on ne sait plus « comment dire autrement⁹⁷ ». L'accumulation marque un innommable de la souffrance du corps féminin, autour duquel la voix narratrice pourrait tourner indéfiniment. Par ce mouvement circulaire, la figure d'insistance pointe l'innommable, en en laissant voir les contours.

⁹³ *Ibid.*, p. 21-22.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁹⁶ U. Eco, *Vertige de la liste* (trad. Myriem Bouzaher), Paris, Flammarion, 2009, p. 327.

⁹⁷ *Idem.*

L'accumulation introduit donc un surplus de sens dans la phrase, à l'instar de la métaphore. Non seulement parce qu'elle rend visibles les abords de la Chose, mais aussi parce qu'elle repose sur l'étroite relation entre la syntaxe et la sémantique, elle-même signifiante. Dans le passage cité par les critiques se trouve une autre accumulation, qui va comme suit : « Comment ne pas être épuisée par la surveillance sans relâche de cette source intime, gênante, voyante, honteuse ? » Les épithètes superposées qualifient le nom « source », lui-même métaphore du sang. Si cette accumulation adjectivale cherche à nommer la souffrance sous toutes ces facettes, elle semble marquer une hésitation. La source est-elle intime ou gênante ; voyante ou honteuse ? Quel mot choisir ? À force de cerner cette chose qui s'échappe, on risque de surinvestir le discours ; une saturation sémantique pouvant en fin de compte recouvrir l'essentiel⁹⁸. Pourtant, comme l'écrit Catherine Rannoux dans sa lecture de *La route des Flandres* de Claude Simon,

Tout se passe comme si, dans l'accumulation d'épithètes, l'énonciation tendait à épuiser aussi bien la référence que les possibilités lexicales, les épithètes s'engendrant par attraction sémantique. Le dépli du texte relève ainsi d'un mouvement double et contradictoire de stagnation et d'amplification : stagnation dans cet entêtement manifesté à déployer une même forme syntaxique, amplification dans l'approfondissement sémantique ainsi réalisé⁹⁹.

Cet approfondissement, qui agit sur l'axe paradigmatique, ne peut se lire qu'à considérer à la fois le sens des termes les uns par rapport aux autres et la progression syntagmatique de l'ensemble. Dans l'exemple précédent, les adjectifs sont liés par d'étroits rapports sémantiques. « Gênante » et « honteuse » sont des synonymes. Les termes « intime » et « voyante » ont quant à eux des acceptions antonymiques. Par ces relations de sens,

⁹⁸ À ce propos, Jacques Lacan distinguait entre deux modes d'expression en analyse. La « parole vide » est expansive, mais creuse ; elle voile la vérité du sujet. La « parole pleine », quant à elle, nomme de manière succincte et dense, le plus précisément possible. (Voir J.F. Solal, « La parole, c'est la cure », *Revue française de psychanalyse*, vol. LXXI, n° 5, 2007, p. 1682.)

⁹⁹ C. Rannoux, « Quelques aspects de l'emploi de l'adjectif épithète dans *La route des Flandres* », *L'information grammaticale*, n° 75, octobre 1997, p. 55.

l'accumulation suppose une progression logique. Le mot « intime », engendrant le mot « gênant », laisse entendre un rapport causal : le sang est gênant *parce qu'il* est intime. Puis, comme le terme suivant, « voyant », est un antonyme du premier adjectif, l'accumulation suggère que c'est la *visibilité* d'un phénomène *intime* et *gênant* qui rend, finalement, les manifestations du sang « honteuses », avec tout ce que ce mot sous-entend d'humiliation. Sa connotation, de plus, rappelle la religion catholique si chère à la mère. De ce double point de vue, sémantique et syntaxique, l'accumulation introduit un surcroît de sens dans la phrase. Elle témoigne d'un entêtement à cerner l'entièreté des effets et des facettes de la chose dans une forme à même d'en exprimer la complexité. Elle permet un *dire multiple*, dont la signifiante se situe, pour reprendre l'heureuse expression de Meschonnic, dans l'« entre-mot » (REV, 56) — à la fois forme et sens. Dans cet espace (qui est aussi, comme nous le verrons, celui du rythme), Cardinal arrive à dire la chose, malgré le fait qu'une part d'elle se dérobe au langage.

Ce qui, du corps, passe : effets de rythme

En tant que figure d'insistance liée de près à la syntaxe, l'accumulation affecte le rythme, notamment à travers les virgules qu'elle introduit dans la phrase. Comme le rappelle Anne Herschberg Pierrot, la fonction première de la ponctuation est la « fonction prosodique, de correspondance avec l'oral : indication des pauses, du rythme, de l'intonation¹⁰⁰ ». En ce qui concerne *Les mots pour le dire*, les accumulations ont une double fonction : elles participent à certains endroits de l'instauration d'une stabilité rythmique, mais peuvent aussi nuire à cet équilibre, conférant aux phrases une scansion

¹⁰⁰ A. Herschberg Pierrot, *op. cit.*, p. 266.

des plus saccadées. Le paragraphe suivant¹⁰¹, dont nous avons déjà analysé un extrait, contient les deux cas de figure :

La mort, dans un sens, était plus effrayante que le sang. Elle avait toujours ses voiles bruns qui traînaient dans les recoins de ma pensée la rendant *vague, floue, incertaine*. Elle avait toujours sa faux luisante, bien aiguisée, faite pour trancher net ce que bon lui semblait, sans explication. Elle avait toujours *sa beauté, sa souplesse, sa subtilité*, qui faisaient qu'elle m'attirait, que j'avais parfois envie de lui donner la main pour qu'elle me conduise dans le domaine *de la connaissance, de la clarté, du repos*. Aussi loin que je remontais dans mes souvenirs la mort avait toujours eu une place importante dans ma tête. Mais, maintenant qu'elle s'était installée dans le fauteuil du sang, elle devenait la présidente de mon corps, de ses moindres manifestations. Elle était tout le temps là. À n'importe quel moment elle pouvait faire naître *des abcès, des cancers, des goitres, des ulcères, des kystes, des écoulements, des putréfactions des infections*. Elle m'habitait entièrement, elle était dans *chaque battement des paupières, chaque respiration, chaque tour de manège du sang, chaque digestion, chaque ingestion, chaque déglutition, chaque coup de nageoire des ventricules, chaque goutte de salive, chaque millimètre d'ongle ou de cheveux*. À cause de la vie même, la mort me faisait peur. J'étais en face d'elle comme le conducteur d'un bolide lancé à toute allure dans un tournant aigu. On ne m'avait pas appris à conduire cette machine-là, je ne savais pas la contrôler, j'allais trop vite pour aborder le virage (MPD, 82-83 ; je souligne).

Notons d'abord que les premières accumulations soulignées dans ce passage superposent trois termes. Ces « triades » participent de l'équilibre d'une phrase ample, rappelant la notion de période. Dans sa *Rhétorique*, Aristote définissait les périodes comme des « phrases complexes d'une certaine ampleur formant une unité rythmique¹⁰² ». Selon Jacqueline Leon, cette définition nous est restée après avoir été reprise à la Renaissance par le *Dictionnaire historique de la langue française*¹⁰³. La linguiste recense aussi d'autres définitions, comprenant la complétude du sens et la présence de plusieurs « membres » ou propositions, qui correspondent aux constituants syntaxiques de l'énoncé¹⁰⁴.

Suivant cette dernière idée, la phrase où apparaît la première triade pourrait être séparée comme tel : « Elle avait toujours ses voiles bruns / qui traînaient dans les recoins

¹⁰¹ À noter qu'il s'agit, dans le roman, d'un paragraphe entier.

¹⁰² Cité dans J. Leon, « Proposition, phrase, énoncé dans la grammaire : Parcours historique », *L'Information grammaticale*, n° 98, 2003, p. 10.

¹⁰³ *Idem*.

¹⁰⁴ *Idem*.

de ma pensée / la rendant vague, floue, incertaine ». Dans cette phrase, les propositions sont d'une longueur semblable en ce qui concerne le compte des syllabes (elles contiennent respectivement 9, 11 et 9 syllabes, en respectant la règle de l'élision du « e »). L'accumulation prolonge la dernière proposition, là où l'emploi d'un seul adjectif aurait occasionné une rupture dans le rythme. De fait, ce segment, s'il s'était terminé sur le simple mot « vague », aurait comporté un nombre de syllabes significativement moins élevé (4 plutôt que 9). Dans ce contexte, l'accumulation participe de l'équilibre de la phrase, en assure que ses constituants gardent un rythme semblable. Quant aux autres triades soulignées dans l'extrait, elles se trouvent dans un même énoncé, que l'on pourrait scinder de la manière suivante : « Elle avait toujours sa beauté, sa souplesse, sa subtilité, / qui faisaient qu'elle m'attirait, / que j'avais parfois envie de lui donner la main / pour qu'elle me conduise dans le domaine de la connaissance, de la clarté, du repos ». Ici, l'analyse rythmique ne concerne pas le compte des syllabes, car les propositions varient grandement en longueur (elles comptent 17, 8, 13, et 25 syllabes). L'effet rythmique de l'accumulation repose plutôt sur la répétition, en fin de phrase, du rythme entrecoupé de pauses de la première triade. Cette répétition opère comme un bouclage, auquel participe aussi la longueur décroissante des derniers termes énumérés : « de la connaissance, de la clarté, du repos ». Ainsi, Cardinal donne une accélération finale à cette longue phrase, qui en assure la clôture. Ces deux emplois de l'accumulation en triade participent finalement d'une forme de stabilité du discours, rendue possible à travers le rythme du phrasé.

À partir du milieu du paragraphe, les effets de l'accumulation changent drastiquement. La présence habituelle de la mort dans la psyché de la narratrice est alors mise en contraste avec la forme terrifiante qu'elle emprunte sous les traits de la chose.

L'opposition est introduite par la phrase suivante : « Mais, maintenant qu'elle s'était installée dans le fauteuil du sang, elle devenait la présidente de mon corps, de ses moindres manifestations ». À partir du moment où le discours de la narratrice bascule vers cette « présidence » totalitaire de la chose, les accumulations ne participent plus d'un souci d'équilibre. En témoigne cette phrase : « À n'importe quel moment elle pouvait faire naître des abcès, des cancers, des goitres, des ulcères, des kystes, des écoulements, des putréfactions des infections ». Par la quantité de syntagmes juxtaposés et la multiplication des pauses introduites par les virgules, ces accumulations provoquent une accélération du rythme. Comme l'écrit Dupriez : « l'accumulation de noms propres ou de courtes phrases semble [...] accélérer [l'exposé]¹⁰⁵ ». Ce phénomène est accentué par l'omission d'un signe de ponctuation entre les deux derniers termes : « des putréfactions des infections ». La cadence devient d'autant plus laborieuse dans la phrase suivante, que les termes varient en longueur : « chaque battement des paupières, chaque respiration, chaque tour de manège du sang, chaque digestion, chaque ingestion, chaque déglutition, chaque coup de nageoire des ventricules, chaque goutte de salive, chaque millimètre d'ongle ou de cheveux. » Les premiers syntagmes, plus longs, forcent une décélération, tandis que la brièveté et la similarité des termes suivants accélèrent la cadence : « chaque digestion, chaque ingestion, chaque déglutition » — le rythme ne s'assouplissant à nouveau qu'à compter du « coup de nageoire des ventricules ». Ainsi l'accélération se mute-t-elle en un déséquilibre complet du rythme. Les phrases sont laborieuses, chaotiques, tant à la lecture orale qu'à la lecture silencieuse. L'accumulation semble inoculer une forme de panique dans la phrase, procédant de ce débalancement.

¹⁰⁵ B. Dupriez, *op. cit.*, p. 23.

Comme le souligne Kathryn Robson, l'accumulation — en particulier dans ses occurrences chaotiques — est le lieu d'un excès poétique. La liste elle-même est un « excès cohérent », écrit Umberto Eco¹⁰⁶. Elle relève d'une pulsion excessive, débordante dans sa volonté de tout nommer. Dans *Les mots pour le dire*, c'est sur le plan du rythme que s'éprouve avec le plus de force cet excès. Robson ne se penche pas sur cet aspect de la poétique, bien qu'elle recense certains effets de l'accumulation : « [...] *the narrator can convey her prodigious menses only through a sequence of clauses piled one on top of another, through an unceasing repetition of words*¹⁰⁷ ». Pour peu que l'on tienne compte du rythme, il est clair que l'accumulation n'est pas emblématique de la féminité, comme le croyait Lupton, ni mimétique du symptôme. L'écriture de Cardinal ne peut être comparée à un « flux ». Elle est marquée par de constants phénomènes de rupture, desquels participe directement ce type d'accumulations. Ces ruptures surviennent au moment où la narratrice nomme les manifestations (fantasmées ou non) de l'angoisse qui l'habite. C'est dire que l'accumulation chaotique est une forme privilégiée d'expression de la chose.

J'aimerais suggérer que c'est parce que le rythme que cette figure d'insistance impose à la phrase permet de montrer *l'attitude d'un corps*. En ce sens, la personnification de la chose, qui la représentait parcourue « de spasmes, de halètements, de mouvement lents comme ceux des fonds marins » (MPD, 10), est une explication de son mode de fonctionnement, autant qu'une indication, en début de roman, de la mesure rythmique de l'œuvre. C'est en cela que réside l'intelligence poétique des *Mots pour le dire* : la scansion chaotique de l'accumulation finit par *trahir* (et non simplement mimer) le corps féminin

¹⁰⁶ U. Eco, *op. cit.*, p. 254.

¹⁰⁷ K. Robson, *art. cit.*, 2006, p. 104. « La narratrice ne peut transmettre ses prodigieuses menstruations qu'à travers une suite de propositions empilées les unes sur les autres ; qu'à travers une incessante répétition de mots. » (Je traduis.)

dans la poétique du texte. Un corps sur lequel la narratrice n'a pas le contrôle, ce qu'exprime la métaphore qui clôt le long paragraphe analysé : « On ne m'avait pas appris à conduire cette machine-là, je ne savais pas la contrôler, j'allais trop vite pour aborder le virage ». L'image résonne avec la conception lacanienne de la féminité hors-norme, échappant à la logique de l'ordre symbolique. Car la machine du corps genré est impossible à contrôler tout à fait. La nécessité vitale de se refaire un genre — d'y mettre le trouble, dirait Butler —, implique d'assumer cette part d'étrangeté du corps sexué. Le rythme de l'accumulation dans *Les mots pour le dire* rend compte de ce malaise. C'est de cette manière que la langue de Marie Cardinal « trébuche » le plus, laissant passer quelque chose du rapport mortifère de la narratrice à son corps genré. Pour dire ce rapport, les mots seuls ne suffisent pas : il fait un *rythme pour le dire*. L'idée rappelle, bien sûr, les théories d'Henri Meschonnic. Mais on pourrait avancer aussi que le rythme dans *Les mots pour le dire* est ce qui permet l'« effet Chose » d'Isabelle Morin, où la Chose se trouve prise à la fois « dans le corps même des mots¹⁰⁸ » et entre eux ; dans le corps même du texte.

¹⁰⁸ I. Morin, *art. cit.*, p. 12.

CONCLUSION : SAISIR « L'IMPASSE »

Les mots pour le dire s'ouvre, on s'en souviendra, sur une mise en scène de la première séance d'analyse de la narratrice. Celle-ci débouche alors dans l'impasse parisienne où se trouve le cabinet du psychanalyste, quartier d'Alésia (MPD, 20). Cette « impasse » dans laquelle elle est forcée d'entrer chaque fois qu'elle se rend en séance, Claire Nodot-Kaufman suggère qu'elle symbolise sa détresse :

Cette double impasse renvoie concrètement à l'adresse où la narratrice se rend pour la première fois chez son psychanalyste, mais également symboliquement à l'impasse physique et psychologique où elle se trouve¹⁰⁹.

Mais cette impasse « physique et psychologique », manifestée par le symptôme, ne trouve-t-elle pas plus précisément son origine dans la difficulté de raconter le corps féminin ? Cette difficulté procède de la faille entre l'être et le corps qu'expérimente tout sujet. Cette faille, comme le démontrent les écrits de Clotilde Leguil, résulte d'un complexe nouage entre corps et langage, tel que le corps est façonné par le langage, sans pourtant s'y laisser réduire. Ainsi, l'échec du signifiant face au réel du corps se trouve à la source de la Chose (et de la chose) : il est ce qui creuse la faille. Dans le roman de Marie Cardinal, c'est en ce lieu qu'agissent les paroles de la mère, rendant la souffrance du corps sexué encore plus difficile à raconter hors de ce récit déjà tracé.

Le discours de l'Autre maternel qui se trouve à l'origine du symptôme a tout à voir avec la culture, et avec la place qu'y occupe le féminin. La narratrice ne réalisera l'importance de cette question qu'en fin d'analyse. Cardinal écrit alors la chose suivante : « J'ai commencé à penser comme je ne l'avais jamais fait à ce que c'était que d'être une

¹⁰⁹ C. Nodot-Kaufman, *op. cit.*, p. 84.

femme. J'ai pensé à nos corps, le mien, celui de ma mère, celui des autres. Toutes pareilles, toutes trouées » (MPD, 305). Un peu plus loin, elle ajoute ceci :

C'est maintenant seulement que je me rendais compte que je n'avais jamais vraiment lu un journal, jamais vraiment écouté les nouvelles [...]. Et pourquoi cela ? Parce que je n'avais aucun rôle à jouer dans cette société où j'étais née et où j'étais devenue folle. Aucun rôle sinon donner des garçons pour faire marcher les guerres et les gouvernements et des filles pour faire, à leur tour, des garçons aux garçons (MPD, 311).

Le « trou » évoqué par Cardinal dans la première citation me semble pointer vers cette place de la féminité dans l'ordre social : un rôle de second plan ; rien de plus que de « faire des garçons aux garçons ». Le féminin est *autre* par rapport au Symbolique : « aux marges, aux franges, à la limite du monde, [...] comme si [une femme] [...] ne pouvait être qu'exclue de l'ordre du monde, ou plutôt en être à condition de s'éprouver à certains égards comme hors monde¹¹⁰ », écrit Clotilde Leguil. Pourtant, entre le corps biologique et la féminité, il n'est aucune relation causale ; c'est ce que démontre Judith Butler dans *Trouble dans le genre*. Si « trou » appartient ici au féminin, ce n'est pas *à cause* du corps. La relation en est une de production : le genre produit l'antériorité du corps, masquant dans l'après-coup qu'il y a eu création d'un sens. Car « féminin » est un signifiant, culturellement investi ; c'est une place dans l'ordre symbolique. Ainsi le conflit du féminin se situe-t-il, pour la narratrice, non seulement dans le rapport du corps au langage, mais aussi dans l'imbrication de l'expérience individuelle et des normes sociales. Le symptôme menstruel se lit comme une manière détournée d'exprimer l'impasse de ce double nouage ; il prend forme au lieu où *ça ne passe pas* entre le corps et le signifiant (du désir de l'Autre, procédant de l'ordre symbolique). L'impasse est donc à la fois celle de la faille, et celle du symptôme qui la révèle. Il faut donc une manière singulière de *dire*, au-delà des

¹¹⁰ C. Leguil, *op. cit.*, 2015, p. 73.

représentations de la féminité, et au-delà du symptôme, pour retracer les contours de ce « trou dans le savoir¹¹¹ ». Pour ce faire, l'expérience poétique est la voie toute désignée. C'est celle que Marie Cardinal emprunte, trouvant sa propre manière de raconter l'expérience de sa narratrice, qui est en partie la sienne.

De la poétique des *Mots pour le dire*, j'ai analysé les éléments qui me semblaient dominants. La métaphore, d'abord, surgit à l'endroit d'une difficulté à dire ; là où les mots sont insuffisants pour désigner la souffrance. Les figures permettent alors de nommer la chose de biais, par rapport analogique, apportant un surcroît de sens au discours. Cet enrichissement sémantique pointe vers l'origine du trauma, qui est aussi l'origine de l'imaginaire mis en place par le dispositif analogique. Les métaphores ont alors une fonction herméneutique apparentée à celle du symptôme : elles donnent à voir l'endroit où *ça casse* dans le nouage, mais elles se manifestent, à la différence du symptôme, sur le versant de l'écriture. L'accumulation, amplement commentée par les critiques, révèle quant à elle la tension mentionnée en introduction entre la nécessité de nommer l'expérience du corps souffrant, et la difficulté de le contenir dans le langage. Cette difficulté relève plus particulièrement du *modus operandi* de la chose dépeinte par Cardinal, qui occupe les espaces du corps les plus exigus, les plus secrets. Mais la signifiante de ce procédé repose aussi dans la syntaxe et dans le rythme du texte. En créant un sens qui dépasse le simple réservoir sémantique des mots, l'accumulation laisse percevoir la chose entre les mailles du texte. Le rythme de la figure d'insistance rend finalement mieux compte du corps genré que les mots eux-mêmes : il en *trahit* l'empreinte mortifère.

¹¹¹ I. Morin, *art. cit.*, p. 13.

À la lumière de cette analyse, l'analogie qui rapproche le symptôme menstruel et la prose du roman est à considérer avec précaution. Comme il a été mentionné à nombreuses reprises, les « prodigieuses menstruations¹¹² » de la narratrice sont un symptôme d'un mal plus profond, agissant à l'endroit de la Chose. Ce mal se trouve ancré dans un rapport mortifère au genre féminin, influencé par les représentations léguées par la mère. Il serait donc réducteur d'affirmer que la souffrance racontée dans le roman se résume aux ménorragies de la narratrice. De plus, si les métaphores agissent comme symptôme textuel, à la manière du sang menstruel pour la narratrice, ces figures nomment la chose en rapprochant les menstruations de la mort. Dans cette rengaine métaphorique, le sang est un signifiant de l'angoisse mortifère au même titre que de la féminité. Quant aux accumulations, le rythme qu'elles donnent à la phrase est fait de nombreuses ruptures. L'écriture de Cardinal ne peut donc être considérée comme un « flux ». Ces ruptures témoignent d'un corps dont la souffrance est telle qu'elle l'amène au seuil de la mort. La poétique du sang dans *Les mots pour le dire* n'est donc pas une mimétique du sang ou du corps féminin : c'est une poétique *du féminin en conflit*.

Notons finalement que le corps qui traverse la poétique du roman ne peut être assimilé au corps de l'écrivaine, bien que l'histoire soit en partie autobiographique. À ce sujet, Benveniste distinguait entre deux sujets dans la situation d'énonciation : d'un côté, le « sujet énonciateur », c'est-à-dire *le locuteur*, dont l'identité transcende les usages particuliers du langage, et de l'autre, le « sujet de l'énonciation », qui prend forme *dans et par* ce processus d'énonciation¹¹³. Meschonnic l'appelle le « sujet poétique », « tel que le discours est transformé par le sujet et le sujet advient au statut de sujet par ce discours »

¹¹² K. Robson, *art. cit.*, 2006, p. 104.

¹¹³ G. Dessons, *Émile Benveniste : l'invention du discours*, Paris, In Press, 2006, p. 133.

(REV, 269) à travers le rythme et l'oralité. L'écriture littéraire implique donc la naissance d'une subjectivité, porteuse de cette continuité entre corps et langage ; entre individu et société. La part d'invention constitutive de toute œuvre littéraire, autobiographique ou non, dépend peut-être de l'émergence de ce sujet poétique. Colette Trout écrit de Cardinal qu'elle est l'écrivaine de sa génération qui a ouvert la porte, plus que quiconque, à l'expérimentation autobiographique¹¹⁴. Pourrait-elle être considérée comme une des pionnières de l'autofiction en France ? La question mériterait une recherche approfondie.

Je conclurai en suggérant que l'impasse appelle à être saisie. Non qu'on puisse y échapper, car tout sujet fait l'expérience douloureuse de l'« effet du signifiant sur la chair¹¹⁵ ». En parler n'est pourtant pas impossible. Si l'analyse permet au sujet de se fabriquer un genre à nouveau, cette fois avec ses propres mots, et selon son désir¹¹⁶ — de se constituer une poétique propre par la parole —, l'écriture littéraire est une autre manifestation de ce tissage poétique. Elle partage avec la parole « les mêmes moyens, mais les organisant autrement » (REV, 268), pour reprendre le mot de Meschonnic. Le corps appelle donc à une pluralité de manières de raconter. De fait, le livre de Cardinal intitulé « *Autrement dit* » suit immédiatement *Les mots pour le dire*. L'écrivaine y aborde à nouveau son expérience de la psychanalyse, cette fois sous la forme d'entretiens entrecoupés de courts essais littéraires. La recherche poétique nécessaire pour saisir l'impasse n'est donc jamais finie, *jamais finale*. Toujours susceptible d'être mise en branle

¹¹⁴ C. Trout, *art. cit.*, p. 248. « *It would like to suggest that Cardinal is among the 1970 writers who, more than anyone else, opened the door for those women's exploration. The 'slipery' nature of her writing [...] blurred the boundaries between fiction and autobiography* ». « J'aimerais suggérer que Cardinal fait partie des écrivains des années 70 qui ont, plus que quiconque, ouvert la porte aux expérimentations des femmes. La nature instable de son écriture a brouillé les frontières entre la fiction et l'autobiographie. » (Je traduis.)

¹¹⁵ C. Leguil, *art. cit.*, p. 863.

¹¹⁶ C. Leguil, *op. cit.*, 2018, p. 90.

à nouveau. C'est ce que suggère le titre du roman : « Les mots *pour* le dire ». Les mots pour dire le corps, finalement, restent encore et toujours à trouver.

PARTIE INTERCALAIRE

« ENJAMBER » LE RAVAGE

Ce mémoire est le fruit d'un long travail en amont. Un travail psychanalytique, commencé il y a plusieurs années, bien avant la maîtrise. C'est grâce aux *Mots pour le dire*, ce roman que j'ai déniché dans la bibliothèque familiale à l'adolescence (douce ironie), que j'ai découvert l'existence de la psychanalyse. S'en est suivie une longue aventure, parfois drôle, souvent douloureuse, où l'interprétation du rêve a pris une place centrale, comme en témoigne le texte qui suit cette section. L'idée d'écrire cette expérience m'est apparue comme une nécessité au fil de la thérapie, motivant mon entrée à la maîtrise en recherche-crédation. Ce mémoire est donc, depuis son stade le plus embryonnaire, en relation intime avec le travail qui s'opère sur le divan. Malgré les remaniements dont il a fait l'objet, la place de la psychanalyse y est restée centrale ; fil conducteur à la fois de l'écriture et de la recherche. De fait, l'œuvre étudiée dans le premier volet et mon texte de création ont en commun de raconter une psychanalyse à la première personne. *L'embouchure*, à l'instar des *Mots pour le dire*, est un « récit de cure féminin » au sens où l'entend María José Palma Borrego : il met en scène la « guérison partielle ou 'totale' de la maladie psychique éprouvée par le 'je' narrateur féminin¹¹⁷ ».

Dans les deux cas, le « ravage » constitutif de la relation mère-fille se trouve au cœur de l'histoire. Cette notion, que l'on doit à Lacan, prend racine dans les théories freudiennes entourant le complexe d'Œdipe. Selon Freud, la mère¹¹⁸ est le premier objet d'amour du nourrisson, la grossesse et l'allaitement créant entre eux un attachement profond. Dans cette phase appelée *préœdipienne*, l'enfant, bien qu'il ne fasse plus partie

¹¹⁷ M. J. Palma Borrego, *art. cit.*, 2006, p. 109.

¹¹⁸ Je simplifie par « mère », mais je veux parler de la personne qui porte et allaite l'enfant.

du corps de la mère, n'en est pas encore tout à fait détaché. Il fait alors l'expérience de cet « état originel de fusion avec le tout », qui s'apparente selon Freud au sentiment océanique¹¹⁹. Ce lien d'amour fusionnel et presque mystique est le lieu d'une jouissance sans bornes pour le bébé. Accolée à cette jouissance se trouve l'énigme que constitue pour lui le désir de la mère. Comme l'écrit le psychanalyste Alexandre Lévy,

Possessif ou indifférent, excessif ou froid, gavant ou privant, soucieux ou négligent, donnant ou refusant, [l'objet de satisfaction primaire] constitue pour l'enfant une énigme possédant un pouvoir démesuré et le lieu d'une sourde menace, il est la source de ses premières angoisses. [...] L'*infans*, par cette dépendance, élève sa mère au rang d'une puissance tutélaire, omnipotente par les soins qu'elle porte à son corps, mais aussi par les mots qu'elle y imprime. Ce pouvoir des mots sur son corps renvoie à un autre pouvoir qui en est le pendant, celui du silence, des non-dits, des équivoques, déterminant une énigme dont le déchiffrement passe par cette question interrogeant l'énigme du désir de l'Autre maternel : "Que me veut-elle ? Que suis-je pour elle ?" ¹²⁰

Il y a donc un revers au don de la mère : c'est ce qui, de son désir en tant que femme, échappe à l'emprise du nourrisson. Car le désir infantile, comme l'écrit Lacan, n'est autre que « le désir du désir de l'Autre¹²¹ », venant à former le socle de l'identité de tout sujet. Cette intrication préœdipienne du désir, la psychanalyste et écrivaine Anne Dufourmantelle la conçoit comme un serment de fidélité à la mère¹²². Fidélité à son désir, et à l'énigme qu'il comporte. Ainsi, le prix du détachement nécessaire à l'enfant pour se constituer en

¹¹⁹ A. B. Baldassarro, « Le "sentiment océanique" dans le négatif maternel », *Revue française de psychanalyse*, vol. LXXV, n° 5, 2011, p. 1676. L'expression « sentiment océanique » nous vient de l'écrivain Romain Rolland. Dans une lettre à Freud, il avance que l'« océanique » (le sentiment du tout) est à la source du religieux. Reprenant la notion à son compte, Freud y voit un reliquat du narcissisme primaire du nourrisson. Sur cette question, voir R. Rolland, lettre à Sigmund Freud, 5 décembre 1927. *Un beau visage à tous sens : choix de lettres de Romain Rolland* (1866-1944), Paris, Albin Michel, p. 264-266 ; et S. Freud, *Malaise dans la civilisation*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2005 [1930].

¹²⁰ A. Lévy, « "La putain de sa mère" : Insulte et ravage dans le lien mère-fille », *Dialogue*, n° 214, 2016, p. 92.

¹²¹ J. Lacan, *Le Séminaire, Livre V, Les formations de l'inconscient*, Paris, Seuil, 1998, p. 271.

¹²² A. Dufourmantelle, *La sauvagerie maternelle*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche », 2016 [2001], p. 19.

sujet est la rupture de ce pacte forgé dans la chair, qui peut laisser sur le corps une trace mortifère, comme c'est le cas dans *Les mots pour le dire*. Chez Freud, ce détachement s'opère à travers l'Œdipe, c'est-à-dire grâce à l'intervention d'un tiers — le père, dans la théorie freudienne classique, mais il pourrait aussi s'agir d'une mère, ou de toute autre personne dans l'entourage immédiat de l'enfant. Cette personne vient faire fonction de « limite » à la jouissance océanique du lien maternel¹²³.

Or pour l'enfant assigné au sexe « féminin », l'avènement de l'Œdipe prend un tournant particulier selon Freud, exacerbant la puissance mortifère du lien maternel. En effet, pour se détacher de l'objet d'amour primaire, la fillette doit refouler la part homosexuelle de son désir. Ce refoulement passe par l'intériorisation d'une haine marquée envers la figure maternelle, corollaire de l'attachement au père¹²⁴. Cette haine, en soi, n'a pas de fin. Le sujet féminin peut la porter dans sa vie ultérieure, la rejouant inconsciemment avec son (ou sa) partenaire¹²⁵. D'où le terme lacanien de « ravage », à plus forte raison si le tiers objet n'arrive pas à faire tiers — si l'Œdipe échoue —, laissant la mère toute-puissante aux yeux de l'enfant. La petite fille peut alors rester prise entre la jouissance originelle du lien maternel et cette part de haine non résolue. C'est pourquoi Alexandre Lévy parle de la relation mère-fille comme d'une « passion haineuse en même temps

¹²³ F. Katchadourian, « Ravissement et ravage maternels, une clinique du féminin : d'une réaction anorectique à une position mélancolique », *Cliniques*, n° 6, 2013, p. 91.

¹²⁴ S. Freud. « La féminité », *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Folio, coll. « Essais », 2009 [1933], p. 163.

¹²⁵ *Idem*.

qu'exclusive – passion *hainamoureuse*, voire *hainamourante*, pourrait-on dire afin d'en souligner le caractère morbide¹²⁶ », écrit-il.

Un autre aspect du ravage est lié à la question de la féminité, cette position symbolique à laquelle la mère et la fille sont toutes deux confrontées. Lacan y voit un contraste avec la situation œdipienne :

[...] l'élucubration freudienne du complexe d'Œdipe, qui y fait de la femme poisson dans l'eau, de ce que la castration soit chez elle de départ (Freud dixit) contraste douloureusement avec le fait du ravage qu'est chez la femme, pour la plupart, le rapport à sa mère, d'où elle semble bien attendre, comme femme, plus de subsistance que de son père – ce qui ne va pas avec lui, étant second, dans ce ravage¹²⁷.

Dans la mesure où la fillette ne possède pas le pouvoir symbolique associée au Phallus, elle attend de la mère qu'elle lui lègue un signifiant permettant de faire sens de son corps sexué¹²⁸. La fille se trouve donc dans un rapport contradictoire à sa mère, composé d'un côté, des affects contradictoires de l'Œdipe, et de l'autre, de cette attente d'une réponse sur la féminité. D'une certaine façon, cette demande à la mère est contraire à la nécessité de l'intervention d'un tiers. Là réside le contraste souligné par Lacan : c'est vers le père que la fille devrait se tourner pour trouver sa place dans l'ordre symbolique. Mais que peut dire le père, depuis sa position de pouvoir, sur la féminité ? En cela réside le ravage.

Pour Alexandre Lévy, il s'agit d'une « béance » dans le symbolique, à l'instar du trauma¹²⁹. La passion « hainamourante » qui lie une mère et sa fille « fait trace¹³⁰ » sur le

¹²⁶ A. Lévy, *art. cit.*, p. 125.

¹²⁷ J. Lacan, « L'étourdit », *Scilicet*, n° 4, 1973, p. 21.

¹²⁸ F. Katchadourian, *art. cit.*, p. 93.

¹²⁹ A. Lévy, *art. cit.*, p. 132.

¹³⁰ *Idem*.

corps du sujet féminin, l'empêchant de prendre forme au-delà de la formule du désir de la mère. C'est l'absence du corps dans le langage : sa mort symbolique. L'issue du ravage passe donc par une réappropriation par le sujet de son corps et de son désir, par-delà la jouissance de la relation maternelle. Le symptôme peut s'imposer comme une solution, en ceci qu'il donne une existence au ravage par cette forme d'expression corporelle. C'est ce qui est raconté dans *Les mots pour le dire*, où le symptôme menstruel de la narratrice est rendu à la parole par le travail de la cure. L'inscription de cette expérience dans le langage, au-delà de la symbolisation détournée du symptôme, peut agir là où l'Œdipe a échoué ; comme manière de poser la limite. Cette limite est aussi un « pont » permettant d'« enjamber » le ravage mortifère, pour reprendre l'image de Marie Cardinal (MPD, 10).

Ce « pont » vaut aussi pour le travail d'invention littéraire. La psychanalyse et l'écriture impliquent une coupure « d'avec cet espace matriciel, cette langue mère qui fait monde, qui fait corps, et dont l'enfant doit se séparer pour pouvoir déchiffrer le réel et construire sa langue avec la langue¹³¹ ». C'est à ce titre qu'agit l'écriture dans *L'embouchure*. Mise en scène dans le récit, elle donne à la narratrice, au-delà de la cure, une contenance au fantasme océanique et à la jouissance qui lui est associée. La terreur du ravage peut alors se « retourner en désir », comme le suggère Anne Dufourmantelle, « à mesure que s'accroît l'espace intérieur¹³² » : celui qui s'ouvre à force d'écrire.

L'autofiction est la voie royale de ce processus. Dans ce genre, je classe à la fois mon texte de création et le roman de Marie Cardinal. Ce dernier, comme nous l'avons vu,

¹³¹ A. Dufourmantelle. *op. cit.*, 2016, p. 241.

¹³² *Ibid.*, p. 237.

ne portait pas cette épithète à sa parution, mais les entretiens regroupés dans *Autrement dit* révèlent la part de fiction qu'il comporte (AD, 28). D'une manière similaire, la fiction a fait irruption dans *L'embouchure* en cours d'écriture, alors que le projet se voulait autobiographique. La mise en fiction partielle de mon expérience — sa distorsion et son enflure — m'a permis de laisser le fantasme issu du lien maternel prendre corps dans le texte. En fin de compte, celui-ci *donne à voir* le fantasme plutôt qu'il en explique les rouages. Telle est à mon sens la meilleure manière d'enjamber le ravage. À travers cet exercice, le serment de rester toujours fidèle à la mère peut se rompre. Car l'écriture du ravage est une trahison. Comme l'écrit la chercheuse Jessica Choukroun, l'autofiction « tend précisément à cet impossible à dire au prix quelquefois d'une désubjectivation¹³³ ». Il s'agit de se défaire pour se reconstruire en tant que sujet, selon son propre désir. Cela vaut aussi pour la féminité : l'autofiction, écrit Clotilde Leguil, peut être une manière pour le sujet de se ressaisir de son genre, au-delà des stéréotypes et du discours de l'Autre¹³⁴.

Comme nous l'avons vu dans le volet recherche, ce processus de déconstruction et de reconstruction subjective passe par une réinvention de la langue : c'est se faire une poétique propre ; trouver « les mots pour *se dire* ». Dans le cas de *L'embouchure*, la voix narratrice a pris forme au fil des associations et des doubles sens ; une voix fortement marquée par les jeux rythmiques, les assonances et les allitérations. Chez Cardinal, d'autres figures — à savoir la métaphore et l'accumulation — permettent le dépassement du ravage

¹³³ J. Choukroun, « Traitements du corps, subsistance et désubjectivation. Femmes et écritures du ravage », *Recherches en psychanalyse*, n° 18, 2014, p. 157.

¹³⁴ C. Leguil, *op. cit.*, 2018, p. 20.

et l'émergence d'un sujet dans le texte. En fin de compte, la psychanalyse et la littérature ont en commun d'être toutes deux des expériences non seulement subjectives, mais poétiques, et c'est là, précisément, que la psychanalyse sert aux études littéraires : comme forme d'écoute du texte — qu'on l'interprète ou qu'on l'écrit —, au-delà de son contenu manifeste et de la distinction entre signifiant et signifié.

Je terminerai cette section sur une réflexion tout à fait personnelle. L'écriture de ce mémoire fut une expérience pour le moins étrange, riche par ses impasses (et par les trouvailles qu'elles ont fait naître), du fait que la « maîtrise » portait sur ce qui échappe justement à toute maîtrise : l'inconscient, dans son rapport au langage. À défaut d'en avoir la maîtrise, j'en aurai au moins l'exercice.

VOLET CRÉATION

L'EMBOUCHURE

1 — MÉTÉO

La barrière se referme comme je m'engage sur la route.

Je roule à peine quelques mètres, et je l'aperçois depuis la colline : le fleuve Saint-Laurent. Ondoyant au loin, couché sur le flanc gauche du paysage. Ses eaux donnent à lire la fatigue du jour. Malgré la brunante, je devine le persil de mer qui pousse à ses pieds, au creux de l'anse où s'échangent les terres. Un phare cligne sur l'autre rive. D'un maigre élan de cheville, je libère le frein et descends le chemin bosselé. J'en embrasse les courbes et serpente, entre sa flore magique : épilobes, vinaigriers et lupins. En haut de la dernière butte, le fleuve disparaît de ma vue, avalé par la crête des arbres côtiers. Puis il s'empare de tout l'horizon ; il semble immobile malgré les remous. C'est là, au milieu de la butte, avant que le chemin ne semble s'échouer dans les flots, que je tourne dans le stationnement du chalet. Mon souffle se fait court comme si j'entrais dans l'eau froide.

Au sortir du véhicule, une avalanche — varech, sapins, vagues.

Le fleuve me reçoit avec la force des montagnes.

J'empoigne mes effets, glisse la clé dans la fente, et ce parfum que j'aime tant envahit mes narines : c'est celui, un peu rance et mouillé, d'une demeure presque abandonnée. Le chalet est centenaire. Mon arrière-grand-père paternel l'a fait construire en mille-neuf-cent-vingt-quatre. C'était un abri de chasse. Une simple cabane de fortune, composée d'une salle munie d'un foyer. Au fil du temps, des annexes se sont greffées à la pièce centrale (cuisine, chambres et salle de bain), mais les murs n'ont jamais été isolés. Au mois d'octobre, ma famille déserte les lieux, laissant la charpente aux avaries de l'hiver. À mon arrivée cette année, la belle saison est déjà bien commencée. Après l'odeur, c'est l'humidité qui me frappe lorsque j'entre au

chalet. J'en échappe mes valises, qui restent éparpillées dans la cuisine le temps que j'aère, que je chauffe, que j'allume un feu au salon. C'est un fait : dans cette maison, on ne peut oublier que tout se dégrade.

Que la vieillesse est une épreuve d'humilité.

Dans ce lieu, je viens pour écrire.

*

J'écris pour comprendre mes rêves.

La voix de ma psychanalyste m'accompagne.

Elle me dit, *La peur du fleuve est la peur d'une enfant.*

Je sais qu'elle dit vrai. Le rêve, et la peur qu'il contient, se sont échappés de la boîte des nuits. Depuis, on maltraite en moi l'image du Saint-Laurent de l'enfance. On superpose à son écume rassurante un des angles les plus aiguisés de l'angoisse. Le fleuve, sous l'emprise onirique, devient meurtrier. Se ramasse en une énorme vague, un tsunami effroyable qui me pourchasse et m'avale. D'autres versions mettent en scène des animaux carnassiers. Mais toujours, le décor est celui du chalet. C'est la répétition du schéma, doublée de ses variations, qui vient inoculer l'angoisse dans le rêve. Lorsqu'un rêve revient, rêve reviendra — jusqu'à ce qu'on élucide son mystère. Pour ramener à ma conscience son avertissement, il me faut écarteler chacune des mailles, ces morceaux de sens repliés sur eux-mêmes comme les pattes d'un crabe. Il me faudra nettoyer les racoins, en dégager ce qui traîne. Car je sais que la sueur et les spasmes qui me prennent, au moment du réveil, sont le propre d'un autre registre, étendu dans le domaine laurentien par occasion migratoire. On dit que les fouilles oniriques peuvent révéler le cœur des névroses. Je m'applique donc à creuser, dans l'horizon du langage. Voilà pourquoi il me faut pour écrire cette friction, irrémédiable et précise, le paysage exact du rêve. Comment trouver la mesure de la peur autrement ? Sa

surprise, ses claquements ? Je m'installe au chalet, sachant que la fragilité de ses murs, la nuit, ne me protège pas du fleuve.

Entre nous, une cloison de papier.

Je suis venue raconter.

*

L'histoire commence par une rencontre.

Un matin, je me traîne jusqu'à la cuisine. En entrant dans la pièce, je sens une autre présence. Une inconnue se tient debout, de dos. Elle est vêtue d'une veste rouge. Son corps est verrouillé dans une posture étrange ; le haut fléchi au-dessus du comptoir, bassin renversé en avant et la main, en tension, s'apprête à fouiner au mur dans les ustensiles accrochés. Elle cherche quelque chose. Était peut-être en train de flâner, entre le four et l'évier, avant que le bruit de mes pas ne la fige. L'arrêt s'étire un instant. Je m'approche de l'étrangère ; sa veste se plisse aux lombaires — ça me revient. C'est une touriste française, qui emprunte la chambre de ma colocataire. Je la salue malgré tout. Sa tête pivote de quelques degrés. Sans se retourner, elle demande, *Une mandoline, vous avez ça ?* Confuse, je confonds voyelles et consonnes en lui formulant une réponse. Elle lève sa main gauche en l'air et ajoute, *Pour trancher ma pomme*. Le fruit apparaît dans sa paume comme elle écarte les doigts. Je pense : « quelle lubie », mais je reste interdite.

Quelques secondes de plus et elle se retourne.

Son visage m'arrive en pleine face.

*

Ce sont ses yeux qui me frappent.

Ils me semblent énormes au milieu du visage.

Je la regarde quelques secondes — son regard est si pesant sur moi que mon corps reste engourdi par la masse. Je me ressaisis. Me laisse glisser sur le relief de ses traits. Les paupières dorment sous l'arcade sourcilière ; ne se découvrent qu'à l'instant où ça cligne. Le nez débouche sur de copieuses narines. En dessous, une bouche étroite semble frisée de sarcasme. Les lèvres sont gercées, moulues : j'imagine que ses dents s'y aventurent fréquemment. Puis je remarque autre chose. Entre la bouche et la saillie des pommettes, une cicatrice serpente : de la dentelle sur sa joue. Elle en assombrit légèrement la couleur. Ce détail est une signature dans son visage, ce qui lui donne sa facture. Un curieux mélange de délicatesse et d'acier. Transie, je m'approche. Je fais descendre mes yeux sur la courbe de ses joues, jusqu'à atteindre sa gorge. Mais ses pupilles me bloquent le passage, je ne sais plus où poser mon regard — si j'ai même droit au regard. Le sien me garde, sa figure est totale. Dans ce combat silencieux, je ne suis pas de taille.

Je me sens nue devant elle, creusée.

*

J'ai sursauté. Elle attendait une réponse.

Nous avions une mandoline, mais où ? Je me suis précipitée vers les armoires. Elle étudiait le violon au Conservatoire, en France, mais rêvait de devenir chef d'orchestre. Intriguée, j'ai tendu l'oreille. Montréal, elle me l'apprenait, offrait en la matière une formation reconnue. Elle venait sonder le terrain. Comme elle me parlait, je poursuivais mes recherches dans les tiroirs, secouant sans succès des familles d'ustensiles. J'avais cru que la mandoline reposait là quelque part, mais je ne trouvais pas : je désespérais. Intarissable, elle alimentait son monologue malgré mon vacarme. Elle

disait, *J'ai amené quelques bouteilles* — et, pointant un rouge sur le comptoir, *C'est un Cahors. Un soir, on goûtera. Tu verras que ce sont les meilleurs.* Puis elle finissait par m'avouer, *Moi je viens du Sud, de pas très loin de Marseille.* J'avais reconnu son accent sifflant, ses longues pauses sur les voyelles muettes. Du troisième tiroir enfin, j'ai sorti l'objet. Lui ai tendu comme on rend une offrande. Elle a conduit son manège en silence, tranche par tranche. Puis elle s'est relevée vers moi et m'a dit, *Je m'appelle Mira, en passant. T'en veux ?* L'assiette planait entre nous. J'étais traversée d'une espèce de feu de bois, chaud et noueux à la fois.

Il se passait quelque chose.

*

Le lendemain, je rentrerais chez moi avec hâte.

Je ne sais quelles idées m'occuperaient au moment de pousser la porte, ni quelle fougue, quelle folie, me ferait arpenter chaque pièce à sa recherche, mais j'aurais la certitude que ma curiosité n'était pas ordinaire. Mes recherches exaltées seraient vaines. Dans la chambre, ses vêtements s'étaleraient aux quatre coins du plancher. Le salon serait vide, comme le cendrier ; le rouge n'aurait pas bougé du comptoir. J'appellerais son nom, Mira ? Mira ? mais il n'y aurait pas d'écho à ma voix. Déçue, je m'assoierais à la table pour manger mon saumon, seule et sans ouvrir la bouteille. Je n'aurais qu'une mince conscience du renversement à venir.

Cette nuit-là, je dormirais ferme.

Au réveil, un premier rêve.

*

Je m'observe depuis l'extérieur.

Mon corps est une masse sombre, gisant sur le lit.

Je reviens peu à peu à l'intimité de ma chair. Alors, un tuyau métallique se met à pousser sur mon crâne et s'allonge, suivant la ligne du plafond. Ça se termine sur un coude sans capuchon ; une bouche édentée suppliant vers le ciel. Ça s'immobilise. Lentement, comme en entrant, en trébuchant au monde avec peine, une matière visqueuse et nauséabonde sort du tuyau. Ça ressemble à un vaste bras sale et je conclus que cette chose est un fleuve : un fleuve. À ma gauche, un sapin. La chambre n'est plus. Je suis au chalet.

Sur le deck, je suis témoin de la scène.

La mer jaillit à ma droite, pénétrant dans l'espace réservé au fleuve. Les cours d'eau se fondent l'un dans l'autre : une mutation dégueulasse. Sans recours, j'assiste au tableau. Les eaux se cambrent, se bombent en une inspiration profonde — la marée ? Mais l'enflure est trop grande et je réalise, affolée, que ce souffle se relâchera c'est certain ; que la vague fonce à toute vitesse vers la berge. Je prends mes jambes à mon cou, mais ma course est vaine. Contre la vague, je ne peux rien que me rendre, me laisser avaler tout entière. Je culbute et je roule — je m'étouffe.

J'avale la tasse et puis noir.

*

Je suis de retour dans mon lit.

Dans le rêve, toujours, je me masturbe. Le mouvement de ma main prolonge la vague. Une ombre s'étire sur le pas de la porte : une silhouette observe mes simagrées. On me voit et je sais. J'en prends plaisir. Au fond,

c'est cette présence, ce regard blanc et aveugle, qui permet que je goûte à l'espace sans bornes enfin, et je jouis !

Je jouis dans mon lit.

*

Je me réveille chez ma psychanalyste.

Elle me dit, *C'est un rêve important que vous avez là.*

Je me croise les jambes. Laisse dériver mon œil sur la décoration de la pièce. Le bureau est encombré de papiers et de livres divers. Près de ce meuble, mon analyste est assise en retrait, cachée à ma vue. De sa hauteur et s'allongeant jusqu'à moi, une bibliothèque contient un impressionnant nombre d'ouvrages. Des souvenirs de voyage, au fond de la pièce, occupent les tablettes d'une étagère encastrée. En diagonale, une large fenêtre ; au-dessus, un vitrail aux arabesques multicolores et florales ; et, contre le mur qui les porte, le divan orange, emblématique, sur lequel je suis couchée et où je croise, décroise les jambes en silence depuis de longues minutes.

J'ai mis un rêve sur la table : je dois l'ouvrir.

Un goût âpre et persistant me colle à la bouche : c'est la honte. De ma jouissance nocturne. Libérée par le récit que je viens d'en faire à mon analyste. Elle m'assure qu'il y a là matière à parole. Écœurée, je mastique les composantes du rêve. Je n'en tire aucun mot. Mes canines n'en percent pas la couenne. Sur le meuble encastré, un éléphant en ivoire, trompe levée, côtoie une photo de Lacan. Lacan est tourné vers mon analyste. Mon analyste m'attend. Elle me relance. *Alors, ce rêve ?* La vieille rengaine : dire ce qui me traverse la tête. Je ne pense à rien — à tout à la fois — je pense à Mira. Son visage m'apparaît au milieu des idées mélangées ; je n'agrippe rien sauf ses yeux, qui me fixent de leur intensité singulière. Ma parole reprend. Je déblatère. Je décris notre étrange rencontre. « Couper une pomme à la

mandoline — ça m’a presque fait peur ». L’analyste m’interrompt sur le champ. *Parlez-moi de cette peur.* Je compte les impuretés sur les moulures du plancher. L’analyste persiste. *Vous venez de dire que cette histoire de mandoline vous effraie. De quoi s’agit-il ?* J’accouche d’un indice timide, je dis, « c’est son regard — quelque chose en lui qui me fige. » La voix acquiesce : *Le regard, en effet, est omniprésent dans le rêve.*

Sur ces mots, la séance se referme.

*

Je n’avais pas vu Mira depuis la veille.

Quand je suis revenue, un froid de marbre avait envahi le salon. Je me suis avancée, soucieuse, dans l’appartement, sans prendre la peine d’ôter mes bottines. La porte arrière, celle du balcon, était entrouverte. Dans la cuisine, un faisceau de lumière se dilatait sur le sol, déformé par une patte de table. Le jour tirait à sa fin. Je suis allée vers l’ouverture et j’y ai passé la tête. De l’autre côté, Mira a levé la sienne. Elle était en train de lire, une coupe de vin à la main. Elle portait mon manteau. Ma lampe de chevet trônait sur une des chaises du balcon ; sa lumière faisait contrepoint au coucher du soleil. Stupéfaite, je suis restée immobile sur le seuil de la porte. Mira a relevé la tête, *Bah quoi ?* — puis m’a fait un large sourire, *Ah ça ? Je me suis dit que ça manquait d’ambiance.* Elle pointait du menton l’ampoule qui éclairait le balcon. La cicatrice a remué dans sa peau. En rentrant, j’ai fait valser mon sac sur le canapé, tandis que Mira, qui m’avait suivie, empoignait la bouteille et se resservait, me demandant au passage, *T’en veux un verre ?*

Bien sûr, j’en voulais un.

*

MYRIAM — Le violon, t'aimes pas ça ?

MIRA — Si, mais je préfère être devant l'orchestre.

MYRIAM — Diriger, c'est ça ?

MIRA — La vue d'ensemble, l'équilibre des sons.

MYRIAM — Il y a quelque chose de plus...

MIRA — De plus englobant.

MYRIAM — Je vois.

Silence.

MIRA — Demain, c'est la pleine Lune.

MYRIAM — Et tu crois qu'il va se passer quelque chose ?

MIRA — Ah, ça !... Tu vas venir avec moi.

*

Elle tire sur sa cigarette.

Garde sa main en l'air, poignet retroussé ; souffle sa bouffée en direction de la rue. Les lèvres, dans leur glorieuse jointure, prennent la forme d'un « o », qui se resserre à mesure qu'elle expire. Le livre, encore ouvert sur ses cuisses, encaisse les volutes de fumée. Comme je reste en silence, elle se retourne et précise, *Tu vas venir sur le Mont-Royal pour une cérémonie.* J'essaie de répondre, mais les phrases restent prises dans ma gorge. Je dois avoir l'air épouvanté parce qu'elle s'exclame, *Ça va, je te jetterai pas de sort, c'est juré.* Je ne réagis toujours pas. J'analyse l'intonation de sa voix. Dans le ton, je perçois un effet de mensonge. Une dissonance à peine audible, entre la démesure des voyelles nasales. Elle a bien quelque chose d'une sorcière. Elle tire à nouveau sur sa cigarette en me fixant, l'œil inquisiteur. À nouveau ses

lèvres forment un « o ». Son poignet reprend son pli antérieur, et je suis frappée de lucidité : je ne pourrai plus rien refuser.

Chancelante, je lui réponds : « c'est entendu. »

Derrière les bâtisses, le jour s'éloigne.

*

Au Mont-Royal, Mira réclame une voie neuve.

Refusant de suivre le chemin principal, elle me lance, *On pourrait grimper la montagne*. Mais la route qui la sillonne interromprait notre montée. Je dis à Mira qu'il faut emprunter le sentier, mais elle insiste ; elle préfère l'option la plus excentrique. Je lève les yeux au ciel : Mira triomphe. Nous grimpons. Le sol est couvert de givre et de boue. Je m'enfarge sans cesse ; mes genoux cognent le roc. Mira s'en sort avec l'adresse d'une chèvre. Nous progressons de cette manière : moi, gauche et elle, sans gravité. Lorsque nous atteignons le sommet, je hisse mon corps sur le plateau et la Lune m'apparaît, surgissant des buissons. Elle semble dessinée là, énorme et pâle comme un muscle crémeux, veillant sur l'obscurité. Puis j'aperçois les ailes de la croix ampoulée, l'autre luminaire qui éclaire notre cache. Je me traîne, épuisée, et m'assois en retrait. Sur le sol, des tiges d'herbes transpercent la neige. Les ramures des arbres s'agitent contre le ciel comme une armée de squelettes impudiques. La ville n'a pas suspendu son éternelle rumeur, mais le son est tapi, velouté par je ne sais quel invisible feuillage. J'ignore ce que nous sommes venues faire. Couchée sur les dépôts du printemps, je regarde Mira disposer quelques chandelles, en cercle, autour de mon corps.

Dans la nuit, la croix se met à bruire.

*

Mira me dit d'abord, *Il faut dégager la colère.*

Les mots flottent, vaseux, au-dessus de la ville. Elle me tend la main. Nerveuse, je l'agrippe, et sors d'entre les chandelles. Une fois mon corps au dehors, un autre mantra : *Il y a pas que la douceur.* Mira me regarde. Je me demande ce qu'elle voit. Que voit-elle en moi, qui me rend vulnérable, en sa présence ? Je me crois blindée, mais face à elle, mes mécanismes anciens sont rouillés. Elle me demande d'apprivoiser ma colère. De l'expulser par les cris. Une manière de libérer les bronches de leurs croutes de chagrin. Nous gueulons comme des bêtes, pendant de vastes minutes. Puis Mira s'interrompt, relève la tête. L'esprit des cris se remballe. *Crier trop, ça tue l'ambiance.* La voix de Mira est enrouée ; son visage, déformé. Elle s'avance et pénètre le cercle, m'entraînant avec elle d'un mouvement magnétique. La nudité des branches me paraît plus obscène que jamais.

De son corps irradie une fine poussière.

*

Tout déboule à partir de ce point.

Le bras de Mira se lève : la pesanteur absolue. Le geste s'étire, paraît chercher son point culminant. La main rejoint l'axe du crâne ; entame autour de sa sphère une étroite rotation. Je reste immobile. Je peine à saisir le moment. Quand le pied de Mira se pose et qu'elle verse en avant, je comprends qu'elle s'est mise à danser. L'étroitesse du cercle nous place si proche, c'est inévitable : son mouvement caresse mon flanc. Rien ne bouge de mes muscles ni même mon orteil, tant je suis figée devant elle ; tant je suis proche, que je sens son odeur : café, menthe, et encore autre chose — de métallique, de sucré ; de presque sanguin. Elle me frôle à nouveau,

délibérément, ma cuisse sa hanche et je finis par entrer dans la danse, mon corps ne m'appartient plus ; c'est sa chorégraphie qui l'engage. Elle m'appelle. Entre deux pas, je cherche à m'approcher d'elle, mais quelque chose en moi se referme. Je n'atteins pas le relief de son corps, n'y arrive pas ; je reste là comme un calque, une espèce de lisière muette. L'audace me manque, j'ai renié le geste. En panique, je m'extirpe du cercle.

Devant moi, deux chandelles sont éteintes.

*

La nuit suivante m'apporte un rêve.

Je suis motorisée — un petit avion silencieux. Sous moi se dessine un lac, dont un chapelet d'îlots vient trouer la surface. Sur ces îles, les arbres sont amassés par grappes. Dans l'indécision de l'automne, ils oscillent entre différents masques : jaune, rouge et orange brûlé. C'est moi qui ai peint ce feuillage. Je l'ai fait à l'éponge. C'est un dessin de la maternelle, que ma mère a fièrement suspendu sur le mur du salon. Une brume paresseuse clairsème la zone forestière. Le soir naissant en devient mauve, plus intime.

Dans le rêve, je me sais investie d'une mission.

Je dois me poser sur la grande île, là-bas.

Je m'éloigne de la rive avec mon avion, mais l'appareil se met à chuter vers le lac. Je dois me débarrasser du fardeau, embarqué par mégarde, qui m'entraîne vers le bas. Je suis seule et ne peux abandonner les commandes. Je perds de plus en plus d'altitude. Je redresse mon avion, mais je tombe, et retombe ; recommence la manœuvre plusieurs fois. Près de l'eau, j'effleure les vagues soyeuses et c'est clair : ce lac est le fleuve Saint-Laurent. Ma chute est causée par le magnétisme de l'eau. En elle, j'aurais envie de me fondre (*ce serait parfait, parfait pour plonger*), mais je sais que toucher l'eau d'un orteil, c'est y être aspirée : mourir noyée. Je dois résister — je résiste, ne ploie

pas sous l'envie, mais l'atterrissage m'est encore impossible. Je reste prise :
le ciel me repousse vers l'eau et l'eau, vers la terre.

Jamais je n'atteins le bord : c'est l'angoisse.

*

Dans le cabinet, la lumière est mince.

Mon corps est couvert par le clair-obscur extérieur, qui le ramène à l'état onirique. Mes rêves sont reliés par un mince filet. Une fumée grise et fragile. Mais je demeure confuse, c'est la part de mystère. « Des eaux paisibles, qui m'attirent, et un fleuve qui s'emporte, c'est une charge distincte. » La voix de l'analyste demande, *Précisez*. Je précise. « D'un point de vue symbolique, fuir un raz-de-marée, ce n'est pas la même chose que d'être aspirée par des eaux claires. » J'essaie de combler le fossé des symboles. Mais je me perds en conjectures, en monologues. On me répond, *Ce n'est pas contradictoire*. Il est vrai que l'inconscient ne suit pas la logique. Qui n'a jamais rêvé d'impossible ? En silence, je retourne le textile du rêve. Je m'écarte de l'orbe des mots, qu'on jette sans réfléchir sur le spectre des phrases. J'entrevois en eux autre chose : une certitude, qui vient ponctuer le plexus. « Dans le premier rêve, l'eau m'engloutit — dans l'autre elle menace aussi de le faire. » L'eau est source de vie, mais la nuit, elle précipite ma mort. Les cloches sonnent six heures ; elles retentissent, rebondissent dans le continent sans mot qu'est devenu le cabinet. Puis la voix me lance, *La dernière fois, vous m'avez parlé de cette fille, de Mira*. Ignorant la perche, je déclare, « il y a une chose qui m'échappe — l'eau du rêve est quand même désirable. »

L'écho me renvoie, *Désirable, voilà !*

Et je suis ramenée en arrière.

*

C'est une scène de l'adolescence.

La mère de Justine arrangeait ses plates-bandes.

Jardin de rocaille et massifs floraux, cernés par des pierres friables et plates. L'agencement était criard, selon ma mère. Jocelyne en prenait soin religieusement. Ce jour-là, d'énormes nuages surplombaient la ville. Il fallait planter les hémérocailles pour l'année à venir, mais nous, adolescentes, étions épargnées par la pluie. Sur le divan du sous-sol, il faisait bon. Nous avions des films d'horreur et un tas de bonbons. Au milieu d'un film, je me suis retournée vers Justine. Je l'entendais fouiller dans les friandises. Elle le faisait avec tant de vigueur que les dialogues foulaient mon oreille assourdis. Sa main triturait l'emballage. Fascinée par la force qui conduisait son manège jusqu'au fond du paquet, dans l'obscurité presque absolue du sous-sol, mes yeux, qui aspiraient à la suivre, ont glissé sur son cou, sur sa clavicule, sur la pointe durcie de son sein ; une urgence nouvelle m'a traversée, s'imposant dans le réseau des images : je me suis imaginé l'embrasser. Facile. Je ramperais jusqu'à elle avec assurance et sans bruit, et déposerais mon baiser sur ses lèvres. J'ai pris la mesure de la distance. Alors j'ai su. Mon impulsion ne saurait trouver le chemin, ne franchirait pas mon corps pour exister au-dehors, dans le monde accidenté. Une infime hésitation et il était trop tard, la réalité du sous-sol m'avait rattrapée ; Justine s'était retournée brusquement, surprenant mon regard et en lui, le désir. Du désir ne subsistait que la honte, étalée sur le gouffre qui nous séparait désormais.

Entre nous, quelque chose avait fui.

*

Ma mère coupe le son de l'écran.

Elle se retourne et me lance, *Je trouve ça beau, les couples homos. Tu aimes qui tu veux, aucun problème.* J'ai dix-neuf ans. Derrière elle, la télévision crache en silence son venin de lumière. La manette, dans la main maternelle, retombe mollement en direction du plancher. Le regard suit la même courbe. Après un temps, elle ajoute, dans un soupir, *Ce que je comprends pas, c'est les bi. C'est de pas savoir ce que tu veux, être bi. T'arrives pas à choisir, donc tu prends tout.* Sans réfléchir, je riposte, « Tu sais pas de quoi tu parles. » Ma mère se retourne, me dévisage. Elle me lance, méprisante, *Coudonc, toi, es-tu bi ?* Impossible de désigner le désir. Je pourrais dire : c'est une ondulation prenant naissance dans le corps. C'est le passage du souffle dans cet espace. Le désir est un ; il déplace toute chose. Le terme, pour me décrire, a toujours sonné faux. Bisexuelle. Honteuse, je détourne le regard. Je disparais au hasard dans la cuisine. Ma mère s'acharne, *Réponds.* Elle me tord un bras, et je finis par lui dire. Je finis par lui dire ce qu'avant de lui dire, je ne savais même pas. *As-tu déjà eu une blonde ? — Bon ben c'est ça, t'es pas bi.* La phrase m'atteint comme une balle. Ma mère croit que c'est un autre caprice. Depuis toujours, je suis brute comme un noyau, dure à attendrir. *Que faire avec elle ?* Ma mère s'en remet à l'écran.

Quant à moi, je me laisserai pousser une écorce.

*

Heureusement, ma psychanalyste n'est pas ma mère.

Elle me répète ses paroles : *Ne pas choisir.* Au bond, j'attrape la phrase. « Choisir entre les hommes et les femmes, c'est un choix contraint. » Une exclamation me parvient de derrière. L'analyste m'encourage à creuser. Je poursuis. « Suivre les normes sans voir qu'elles existent, ce n'est pas choisir : c'est rester aveugle. Le vrai choix se fait ailleurs, même si ça donne le

vertige. » Dans le vide, je marque mon mépris d'un mouvement de main circulaire. J'ajoute, « ma mère a probablement le vertige. » *Et vous ?* Je laisse passer un nuage. Il traverse la fenêtre et la quitte, laissant derrière une tache bleu pâle. « D'après vous ? J'en parle après sept ans d'analyse. » *En effet, c'est étonnant. C'est la première fois que vous parlez de votre désir pour les femmes ?* Je reprends mes divagations théoriques. « J'ai probablement subi cette contrainte. On s'imagine que le désir se fixe à l'objet, mais il n'a pas de repos. » À la place des mots, j'entends des cuisses se froisser sur un siège ; peut-être un crayon sur une feuille. Je suis loin dans ma tête, à décortiquer mes concepts. La voix me relance, *L'objet*. « Dans mon cas jusqu'ici, un homme. J'aurais dû choisir les personnes. » D'un bond, l'analyste se lève avec enthousiasme, *Choisir les personnes, voilà ! C'est tout à fait ça ! Il n'y a pas lieu de choisir entre deux*. J'encaisse. Dans mon portefeuille, je cherche ce que je lui dois. La commotion complique la manœuvre. Nous nous retrouvons au pied d'un mur, traversé par une mince crevasse. Je lui tends les billets et alors elle ajoute, les yeux droit enlignés dans les miens, *Ce que vous dites, ça compte*. La voix s'affaisse comme elle secoue la tête.

À bien y penser, mon analyste peut jouer à la mère.

Seulement lorsqu'il faut réécrire.

*

Les jours suivants, je me protégerais de Mira.

Mon œil aurait tant pesé sur elle au sommet de la montagne, qu'il serait devenu volatile. Je garderais secret mon désir. Amollie par nos rapprochements, elle essaierait d'éplucher mon armure. Je resterais paralysée par ses gestes. Les dommages ne m'atteindraient qu'en surface. Je serais passée maîtresse, déjà, en ce régime amoureux, inversé et pervers, qui consiste à laisser fondre sa chance. Mira mettrait un frein à l'élan, se

protégeant par son humour corrosif. Le plus étrange serait que je m'affolerais ; cette fibre cinglante viendrait à bout de mon austérité mieux que n'importe quelle forme de douceur. En la voyant remballer le cadeau qu'elle m'offrait, je chercherais par tous les moyens à le soumettre à ma vue de nouveau. Puis ça recommencerait, j'aurais peur de la chose ouverte et vulnérable et me défilerais ; tout se passerait encore dans cet ordre, comme si nous étions deux courants d'air, inconciliables et fuyants.

Je me mépriserais profondément.

*

Puis elle rentrerait en France.

Elle récolterait ce qu'elle avait laissé traîner pendant quinze jours, comme un petit Poucet, de la chambre de Camille jusqu'à la cuisine ; je l'assisterais, la suivrais d'une pièce à l'autre, nerveuse, lorgnant à contrecœur les aiguilles de ma montre, qui me sembleraient filer sur le cadran beaucoup plus vite qu'elle dans la maison. Une fois rapatriées ses affaires, le temps manquerait. Elle finirait par fourrer tout en désordre dans ses valises, je la conduirais à l'aéroport, il faudrait rouler vite. Je n'aurais pas le temps de réaliser qu'elle partait et cette urgence, devant le poste des douanes, de conclure nos adieux, m'empêcherait de lui dire ce que je gardais. En file, elle se retournerait en me criant, avant l'irréversible passage, *Tu sais que t'es toujours la bienvenue ?*

La bienvenue. Ces mots rempliraient tout l'espace.

Dans l'aéroport, on me dévisagerait.

2 — LA FOSSE

Je serais prise de visions tout l'été.

De trop nombreuses fois, je me rejouerais le départ de Mira.

Dans ces rêveries, j'oserais enfin l'approcher. Mes mains rejoindraient la tresse qui courrait dans son dos. Le geste glisserait sur la trame du fantasme ; Mira l'accepterait avec joie. L'étreinte ferait partie de l'ordre des choses. J'inclinerais mon visage vers le sien ; sa bouche serait chaude et nervurée. Puis le baiser s'estomperait comme un phare sous la brume, fossilisé sur mes lèvres. Mira s'éloignerait en me criant une phrase, tirée du souvenir — *Tu sais que t'es toujours la bienvenue ?* En boucle, je me répéterais sa seule réplique. Puis elle traverserait la douane vitrée et se retournerait. Deux yeux noirs et étroits. Ce regard me suivrait, me ferait vivre l'agonie. Bien vite, le fantasme se transformerait en souffrance. Je devrais la revoir : je n'aurais pas le choix. Je devrais voler jusqu'en France, traverser l'espace qui m'éloignait du désir. L'automne venu, je prendrais l'avion. Ainsi qu'un risque insensé : je me ferais un devoir (il fallait un devoir) de visiter ma mère au passage. Ma mère, que je n'avais pas vue depuis son départ en Bretagne.

Je nous croirais mûres pour des retrouvailles.

Ne ferais qu'approfondir les tranchées.

*

Ce jour-là, je m'assois face à elle.

L'analyste reconnaît la manœuvre et me lance, *Que se passe-t-il ?* Je n'hésite pas une seconde : « j'ai accepté l'invitation de Mira. » Mais je joue et j'en jouis : ma décision n'est pas encore prise. Depuis l'avant-poste, sur le fauteuil, je cherche à sonder son visage. J'espère y trouver ma réponse. Je suis à l'affût du moindre mouvement. Mais l'analyste est rusée : elle reste de glace. Alors je finis par lui dire autre chose, je le dis dans un soupir, « j'irai aussi chez ma mère. » Une information inutile, coincée entre deux idées importantes. Entre mon imaginaire du voyage et le souvenir de Mira. Mais c'est à cette brouille — au nom de ma mère —, que mon analyste s'agite. C'est incontrôlable : sa face s'échappe. Elle glisse sur la ligne invisible du regard, qui se pose un instant sur l'étagère, entre l'éléphant et la photo de Lacan. La voix me relance, *Qu'est-ce qui vous amène à faire ce voyage ?* Je réfléchis un instant. « Je veux la revoir — elle ne reviendra peut-être pas. » L'analyste décroise les jambes et se penche vers l'avant. Elle me regarde, et replace sa jupe d'un geste assuré. *Votre mère.* Je voulais parler de Mira. Je lui réponds d'une voix forte, « ma mère refuse de me voir depuis son idylle bretonne, alors elle aussi. » En vérité, je me fous de ma mère. Le nœud du voyage, c'est Mira. Ma psychanalyste s'exclame, *Votre mère vous a invitée plusieurs fois ! Vous avez refusé d'y aller.* Le cri est aigu, puissant ; je l'encaisse. Puis une phrase trouve le chemin de ma bouche, « je refuse parce que ma mère a préféré fuir. » Et la réponse, cruelle, *Bien sûr : vous allez croire à cela.* J'essuie la claque. Me demande ce que j'attendais. S'asseoir face à elle, c'est mettre en scène une confrontation.

Après le duel, mon idée est faite.

*

Mon sac est apparu sur le carrousel.

Les passagers, rongés de fatigue, formaient une matière molle et sans réflexes. Au moment où je me suis élancée, une tête reluisante a bondi devant moi — je n'ai eu le temps que d'entrevoir les maigres cheveux qui y poussaient encore : l'homme m'avait barré le chemin, et retirait du tapis son énorme valise. Mon sac à moi s'est échappé, il a traversé la bouche aux dents noires qui nous séparait des coulisses, retournant dans les entrailles du terminal. J'ai contourné la structure de métal, en dévisageant l'homme au crâne dégarni. Je me suis consolée en pensant à Mira, à Mira que je reverrais tôt ou tard ; on s'est écarté sur mon passage. Puis mon sac est revenu, mis au monde une nouvelle fois par la machine. Ma main a saisi son tissu rouge avec vigueur pour l'extirper du tapis. Quelques minutes plus tard, je sortais de l'aéroport et, soulagée, j'allumais la cigarette de la victoire.

Sur Brest soufflait un vent frais.

*

Pourquoi ma mère ne revenait-elle pas ?

Dans l'autobus, je me suis posé les questions éternelles. Pourquoi partir, en premier lieu ? J'avais du mal à comprendre que ma mère désire vivre aussi loin. Que la décision n'ait rien à voir avec moi n'effaçait pas le geste initial. Ma mère avait quitté le pays, et n'était jamais revenue. Après toutes ces années, qu'aurions-nous à nous dire ? Faudrait-il traverser ce silence pour arriver à parler ? Ou pire encore, faudrait-il parler du silence lui-même ? Par la fenêtre, les champs de blé cédaient la place, moroses, aux champs de maïs. Puis apparaissaient les villages décrépis ; architecture moisissant sous les siècles. Maisons de pêcheurs, surtout, aux cheminées protubérantes. Sur ces tas de pierres, les toits paraissaient déposés par erreur. Les champs refermaient le tableau, avalant tout dans un abîme de grisaille et de tiges.

Pourquoi avait-elle choisi la Bretagne ? Entre les maisons déprimantes et le désordre ligneux des arbustes, je ne trouvais rien à ce coin de pays.

Que la mélancolie d'un soleil hésitant.

*

Sur la place, ma mère m'attendait.

J'étais en retard. J'aurais voulu passer la journée à flâner pour ne jamais arriver au point de rencontre, où j'imaginai qu'il n'y aurait personne de toute manière. Ma mère était imprévisible. En un souffle, elle pouvait passer de la berceuse au mugissement. Après l'humiliation de l'attente, elle aurait quitté la place en rogne, sans doute ; elle m'abandonnerait avec une satisfaction vengeresse. Comme j'approchais de la place, les cloches ont sonné mon retard. Cette coïncidence était forcément un reproche. Car je serais coupable, au fond, si ma mère était absente. Avec un empressement neuf, j'ai contourné le mur de l'église. De l'autre côté, une mosaïque de pierres recouvrait le sol, entourée de vieux bancs sculptés dans le bois. Assise sur un de ces bancs, une femme vêtue d'une robe à fleurs lisait un livre : ma mère. Elle a porté la main à sa tête, remplaçant une mèche dans son chignon. Elle ne m'avait pas encore vue. D'un pas fantôme, j'ai titubé jusqu'à elle. Quand ma mère a levé les yeux, son corps en entier s'est soulevé d'un seul élan. Elle a poussé un cri suintant, aigu ; les éclats sont venus s'écraser contre la pierre. *T'es arrivée, enfin ! T'as fait un bon voyage ? Pas trop fatiguée ?* Dans sa voix, il n'y avait aucune rancœur. Seulement une joie sadique, qui empestait jusqu'à moi. Je suis entrée dans sa voiture en me bouchant le nez. Me suis assise, écœurée, sur le siège passager. Quand ma mère a refermé sa portière et qu'il n'est resté entre nous que notre histoire, j'ai su que la rencontre serait impossible.

Elle semblait ravie. Je suis à grosses gouttes.

*

Ma mère ne pouvait s'empêcher de monologuer.

Quand elle me parlait, elle se retournait complètement vers mon siège. *L'imaginaire de la mer ; c'est beau, non ? C'est inspirant, han ? Une amie m'a fait remarquer ; ça ressemble au Bas-St-Laurent, tu trouves pas ? Toi qui as toujours aimé ça !* La voiture valsait dans sa voie. Je gardais la tête basse et répondais le moins possible. J'avais l'excuse d'une carte du pays, trouvée dans la portière ; une manière de fuir parmi d'autres. Ma mère ne tarissait pas. *En tout cas, ta tante Rachel adore la Bretagne. Elle me visite chaque été, tu savais ? D'ailleurs elle est chez moi, tu savais ?* Elle me l'apprenait. Heureusement, j'avais atteint le stade de l'indifférence absolue. Au milieu de la route, ma mère s'est mise à freiner en pointant à travers la fenêtre, *Regarde-moi c'paysage, comme c't'impressionnant !* L'accent emprunté m'irritait sans bon sens. Je ne répondais plus : je grognais. Contrainte de lever la tête, j'ai délaissé la carte. L'ai remise dans sa portière. Nous longions la Manche. À cet endroit, le littoral se creusait en une baie déployée sous la route, où reposaient des bateaux, couchés de travers dans le sable. Ma mère m'a pointé une maison. *C'est elle.* C'était donc ça, la maison de ma mère : une simple bicoque dans son paysage merdique. Ma mère m'a fait entrer par la porte de derrière, qui donnait sur une grande terrasse surplombant les eaux. Quand elle a traversé la porte, elle s'est retournée, prise entre le mur et la vitre, et m'a lancé, *J'oubliais de te dire ça : le nom de l'endroit, c'est « Cap venteux » en breton.*

J'allais finir asphyxiée.

*

Le vent s'est assoupi vers l'heure du souper.

Nous avons mangé le crabe dehors, sur la terrasse. Ma mère a tenu à m'installer face à la Manche, devant le paysage marin. J'avais tout l'espace pour le regarder : nous mangions dans un silence complet. Au milieu du dessert, ma tante Rachel a passé son bras au-dessus des assiettes en me disant, d'une voix candide, mais prudente, *Tiens, j'ai trouvé ça dans mes affaires.* J'ai reluqué la main de ma tante. L'enveloppe se détachait sur les couleurs du coucher de soleil. Sans lui répondre, j'ai agrippé sèchement l'objet ; en ai soulevé le rabat. À l'intérieur se trouvait une photo. Celle d'un nourrisson, emmailloté dans une montagne de couvertures. Seul son visage était épargné. Ses cheveux courts, mais épais, s'éparpillaient sur les tissus comme des confettis noirs. *Ce bébé-là, c'est toi,* m'a dit ma tante. J'ai levé les yeux vers ma mère, qui souriait dans un étrange rictus, moitié moqueur, moitié satisfait. Dans ma bouche, le morceau de tarte que je venais d'ingérer a pris la texture de la roche. On m'a sommée de retourner l'image. Au verso, une inscription : « Myriam, c'est un bébé parfait. » *C'est ton père qui a écrit ça, c'est son écriture.* Sur le papier, une calligraphie oblique, hésitante, exerçait son autorité. Ma mère, alors assise face à moi, a bondi de son siège. Elle a fait le tour de la table en sautillant nerveusement. Son corps s'est immobilisé derrière moi. Elle a pris la photo et l'a longtemps contemplée, en poussant de petits soupirs espacés. *C'est vrai : quand t'es venue, on t'aimait tant. On t'a attendu si longtemps. C'était toi, notre bébé parfait !* Dans mon cou, sa respiration creusait la forme d'une tombe. Puis elle a jeté la photo sur la table d'un geste ample et glacial, avant de regagner sa place.

Non sans dégoût, j'ai regardé l'image à nouveau.

Cette chose, était-ce vraiment moi ?

*

Ce sourire béat, primaire.

Les bébés m'ont toujours dégoûtée.

Ils ont des airs de limace. Une bouche inhabitée qui s'ouvre sur une paire de gencives. C'est un sourire sans sourire. Un simple trou au milieu du visage. La langue des bébés m'a toujours répugnée. Leurs membres mous frémissent de tous les côtés ; ils suintent, pètent, chient par tous les trous. Les bébés sont abjects. Doivent être essuyés, nourris par d'autres humains. Ce sont des gélinottes hurlant à mort. Ce sont des corps impuissants. Ne survivent pas sans la mère. Soumis aux volontés de la mère, à la variation de ses moindres humeurs. À son envie de régurgiter ou non, dans leurs becs d'oisillons insatiables. De vrais tas de merde cajolés par la mère, aimés par la mère, souffrant du manque ou du trop-plein de son amour.

Pauvres pieuvres sans remparts, assiégées.

Les bébés m'ont toujours fait pitié.

*

Plus tard, ma tante a reparlé des bébés.

Elle raconte qu'elle visite une demeure ancestrale, en cours de restauration. La maison est presque centenaire. Les propriétaires, un couple d'amis, lui font visiter l'endroit en retraçant son histoire. Dans le quartier des domestiques, ma tante imagine des femmes circuler vers les chambres ou les cuisines fumantes, des pots ou des assiettes à la main, dans l'escalier qui leur est alors réservé et qu'elle emprunte à son tour, transportée par le récit qu'on lui fait. Mais c'est aussi là, face aux portes battantes d'où s'échappent les odeurs imaginaires, qu'elle est prise d'un malaise. Elle s'effondre au sol et s'entend déclarer, *Il y a un enfant dans le mur, juste là. Je le sens*. Deux mois plus tard, on éventre ce mur et entre les lattes, on trouve des ossements. Gisant,

minuscules. Un demi-siècle de silence. *Probablement mort en bas âge*, dit ma tante ; *à l'époque, on savait pas trop quoi faire, avec un corps.*

Ma mère : *Voyons, là — on mange.*

*

Au fond de moi, je n'y crois pas.

Le bébé parfait de ma mère est inventé de toutes pièces.

Je raconte la scène de la terrasse, et mon analyse griffonne sur le papier. Je lui dis « quelle histoire » et je me tais. La voix prolonge mon idée, la transforme en question. *Vous parlez de cette histoire de bébé parfait ?* Elle appuie sur chaque syllabe, affectant la dernière d'un ton plus élevé. Je reste pensive. En moi, ça ne veut pas ; ça résiste à la marche de l'analyse. Alors je laisse mon esprit s'affaïsser. Il s'attarde sur la fenêtre. Le grand vitrail la surplombe, emblématique de ce type de maison. Après toutes ces années, je ne l'avais jamais vraiment regardé. Mon attention se porte sur la pièce centrale, rouge : une tulipe. La tige de cette fleur est à la base des autres motifs, qui se tissent autour en des arabesques complexes. Ma psychanalyste répète, *Oui ?* pour la quatrième fois. Je l'ignore et retourne à ma réflexion. Autour de chaque morceau de vitrail, un fil de métal serpente, assurant la stabilité de la pièce. Je laisse mon regard suivre cette ligne magique, ondulant entre les motifs jusqu'à la bordure de la vitre. Alors me vient une phrase, inexplicable, « au revers de l'amour, c'est la faille. » Ma psychanalyste s'impatiente, et me répète, *Oui ?* Mes rêveries s'évanouissent. Je ne lui raconte pas mon étrange découverte, je la garde secrète. Depuis le divan, je tourne la tête en sa direction, sans parvenir à la voir. Une idée me vient ; un point de départ, « le problème, c'est la perfection — c'est une demande impossible. » L'analyste complète, *Impossible à remplir, oui !*

Elle se joue de moi : j'en ai l'impression.

*

Je revois une scène : la grossesse de ma mère.

Elle est dans sa chambre, nue et enceinte. Elle s'examine dans le miroir. Sur ses joues, une avalanche de larmes ; elles sont tièdes et amères. C'est un classique : elle se trouve grosse. Laide : une baleine. Mon père la rassure, *une belle baleine*. Mais ma mère n'est plus dupe. À vingt-trois ans, elle croyait qu'elle serait femme en devenant mère. La grossesse : un véritable salut, une confirmation de son être. Mon père était son aîné de dix ans, avait d'autres enfants. Mais le désir de ma mère était aveugle. Tellement qu'elle en a négligé la charge du ventre. La mollesse irréversible des chairs. Devant ce corps qui se boursouffle et s'effrite, elle pleure, comprenant trop tard ce qu'implique le miroir. Faut-il perdre son corps, pour gagner le droit d'être mère ? Comment être femme tout en étant mère, s'il faut y laisser la peau ? Comment, sans se noyer dans la sainte fatigue ; cet enfer ordinaire, qu'on traverse avec l'amour inconditionnel en guise de navire ? De cette époque, il ne reste pas de photo.

La faute est au ventre. À l'animal qu'elle croyait être, aux sanglots.

Comment pouvait-elle m'avoir attendue ?

*

Encore une chose, après la naissance.

Tout semble aller pour le mieux. L'enfant dort, bienheureuse, ses cheveux sur les couvertures comme des confettis noirs. Elle est comblée, ne pleure jamais. C'est un bébé parfait. Rongée par l'amour, ma mère n'a vu aucun signe. *La situation est critique : elle n'a pas engraisé ! Vous manquez de lait*

c'est certain. Mais comment ? demande ma mère au médecin. Quelle mère manque de lait pour nourrir son enfant ? Une mère insuffisante, voilà quel genre de mère elle était ! Pire encore : elle n'a rien remarqué ! Le bébé semblait ravi, ne pleurait jamais ! L'insuffisance se mute en culpabilité. Ne voulait-elle rien voir ? Ne rien savoir de la faim ? Car ma mère s'avance aussi loin ; atteint ce point d'orgue dans son délire. Cet être venu des entrailles, il faut avouer qu'il interrompt la jeunesse. Il faut avouer qu'elle a regretté. Adieu, jeune femme aérienne, encore désirable : elle est mère, maintenant, mais peut-on l'être sans lait ? Après la baleine vient la blessure : une vache inutile. Une vache de mère indigne. Une fausse mère, qui n'a rien pour nourrir. Ni femme ni mère, qu'allait-elle faire ? La faim prend racine par-dessus la blessure, charriant avec elle sa puissance d'engloutir.

Et ma mère lointaine, comme refroidie.

*

La voix me coupe.

Je reviens à la réalité du divan.

De mon discours, mon analyste ne retient qu'un futile sentiment, *Mais d'où vous vient ce mépris ?* Caché entre les lignes, collant, invisible à mes yeux. Inutile dans tous les cas : je cherche à comprendre les faits. La vérité sur l'histoire de ma vie. Je reste bête, froissée. En guise de réponse, mes pupilles se replient sur la fleur du vitrail. Mon analyste me retient, *C'est ce que vous pensez de la maternité.* « La maternité me dégoûte. » La voix demande, *Précisez.* Dans un soupir, je sonde mes organes. Je laisse le dégoût prendre son expansion maximale. Allez ! Qu'il étende sur moi son carnage. La nausée ! Le ventre et les vomissements ! L'étirement jusqu'au point de rupture ! Les hurlements ! Sur le divan de l'analyste, le mépris se confond avec la matière de mon corps. Puis une image se détache, celle du cliché. Je

revois ce poupon aboulique, désarmé. « Les bébés sont abjects. C'est ce que j'ai pensé en voyant la photo. » *La photo de vous*. Elle prend une pause et rajoute, *Du bébé parfait*. Les mots ouvrent en moi un espace ; ma pensée vague autour de ce trou. Je n'y plonge pas : ce serait perdre l'élan. Il vaut mieux tâtonner en surface. C'est à la superficie de l'idée, agrippée à la peau de l'esprit, que je trouve son centre. « Le bébé parfait ne pleure jamais — il ne demande pas son lait. » Sous la lumière oblique du jour, la fleur semble changée : elle reluit. Sa tige se prolonge en une croix ; voilà la pièce manquante. « L'amour d'une mère c'est la mort. Ça t'avale, en t'empêchant d'avaler. » L'idée me paraît scandaleuse, mais la voix renchérit, *Un bébé qui se laisse avaler et qui n'avale pas son lait : parfait !*

La fin tombe comme un couperet.

*

Cette nuit-là, un rêve : violent.

Je nage dans le fleuve Saint-Laurent.

Soumise à la volonté des songes, je ne me doute de rien.

Du haut des airs, une voix m'avertit : *vous nagez dans une eau à haut risque. Haut risque de requins*. Haut risque de requins, ça veut dire avant tout : ne pas saigner, au risque de requins. Oui, saigner serait fatal. Saigner, comme tout le monde le sait, attire les requins. Je ne dois pas me blesser, ne dois pas me heurter aux magnifiques rochers sous-marins — ne pas saigner. Ne pas saigner, mais le doigt me démange, c'est un picotement délicat, presque agréable, qui me fait oublier un instant la consigne. Inquiète, je lève la main droite en l'air et mon cœur bondit dans sa cage : ça y est, le rouge bave, coule de mon index comme la lave d'un volcan. Je ne peux m'en empêcher — il arrive. Le requin écartèle de sa nage les eaux fluviales. Étrangement, son dos n'est pas gris, mais blanc : immaculé. Le poisson se

contorsionne, une sorte de danse, une séduction marine qui a pour objet de me révéler l'ampleur de sa bouche : elle a la forme d'un cône immense, horrible. Bordé de quatre trous ; les narines et les yeux. Entre les deux mâchoires, une faille obscène, à la vue de laquelle jaillit l'angoisse dans sa profondeur véritable : je comprends que la bouche restera toujours ouverte, qu'elle est impossible à combler. Ma terreur n'a d'égale que la mort.

Ça me tourne autour un moment, puis je m'éveille.

Suante, rescapée dans les couvertures.

*

Derrière l'amour d'une mère, il y a la faille.

Cette faille nous traverse, sans exception. C'est notre condition humaine, son fondement même. Pour la remplir, nous avons une multitude de fantasmes. Voici l'exemple d'un jeune professeur, qui marche dans les couloirs, clés à la main. Les pièces tintent ; se frottent ensemble à chacun de ses pas. De ce bruit, il tire un immense plaisir. C'est en Le mépris me vient d'imaginer la remplir, moi, nourrisson. Moi qui pourrais choir, aspirée par le puits sans fond de ma mère. Son vide, son rien. Son amour est empoisonné, car il m'attire, me place au creux du manque où je ne sais que tomber. Accepter l'amour de ma mère, c'est me plier c'est ployer, c'est perdre mon corps en Bretagne. Mon désir, c'est son corps ; mon corps moulé par son désir. La repousser, c'est survivre. C'est mettre à jour la vérité de l'amour : un masque. Une manière d'engloutir assez pour combler la fosse.

Le bébé, parfait pour combler la fosse.

*

Mon séjour en Bretagne serait un supplice.

Ma mère, comme toute mère, serait heureuse de retrouver sa fille. Elle me comblerait d'attentions. Chacun de ses gestes me retournerait les entrailles. Elle s'approcherait pour me flatter ou me caresser la joue — j'en perdrais mon visage. Ma cruauté atteindrait des sommets. Féroce, je la repousserais en glapissant. Ne pourrait réprimer l'impulsion. Elle naîtrait des racines, du plus creux des organes. Ma mère m'appellerait *ma puce* et je m'égosillerais. J'agirais pour assurer ma survie. Puis je ferais un pas en arrière ; ma violence, nue, m'apparaîtrait, mais il serait trop tard. Ma mère se serait effondrée sous le spasme des pleurs. Les hostilités cesseraient, mais dans le calme, elle reviendrait à la charge. Elle ne pourrait contrôler ses gestes de mère ; s'empêcher de m'appeler *ma puce* ou de me tripoter. Il y aurait toujours quelque chose à replacer sur mon corps : une mèche rebelle ou le col de ma veste. Le moindre contact avec elle me ramènerait aux couches, derrière les barreaux du berceau. Mon corps menacerait de redevenir sien ; redevenir un seul corps, le ventre, le ventre. À nouveau le rejet : ma mère sanglotant sur la plage, écrasée de douleur. Et à nouveau le réel : la laideur de ma rage.

Cette manie de gâcher l'amour, de le tourner en mépris.

*

Il n'y aurait qu'une option : celle du départ.

Je sauterais dans un train pour rejoindre Mira, je n'aurais pas le choix. En partant, je sentirais passer sur mon corps une onde puissante. Elle emporterait avec elle chimères et déni : ce serait le deuil. La fin douloureuse d'une époque, où le passé deviendrait un simple accident. Une suite, contre toute attente, de l'événement survenu. Où l'événement réorganiserait le vivant. Ce serait le deuil, non de ma mère en chair et en os, mais d'une instance

intérieure, animale et primaire. Puis, comme train quitterait la grisaille, je commencerais à souhaiter autre chose. Je rêverais du sable et de la Méditerranée ; ces paysages vantés par Mira. Je ferais mine de tout oublier. Désirante, tendue, sur la route ferreuse qui me conduirait jusqu'à elle.

J'arriverais à Marseille auréolée comme une sainte.

*

Mira se fait attendre, bien sûr.

Je sirote ma bière, un œil sur la porte. Bientôt, elle entrera. Excessive, débordante : Mira. Elle est très en retard. L'endroit se vide peu à peu. Bien vite, il ne reste qu'un couple de vieux qui ne s'adresse plus la parole. Le bar est silencieux, sans musique d'ambiance ; j'entends le froissement du linge sur le zinc, et le dialogue des mouettes sur la plage. Par ennui, j'ouvre le livre que j'ai acheté à la gare. Les phrases roulent sous mes yeux : je n'arrive pas à en extraire un sens, au-delà de leurs marques graphiques. La porte grince, je lève les yeux, mais ce n'est rien : le couple vient de partir. Je suis seule. Je retombe dans mon livre. En vérité, je lis surtout pour paraître occupée. Pour ne pas avoir l'air, quand Mira entrerait, de l'avoir attendue. Mais de l'attendre, je suis fiévreuse. Je jette un coup d'œil en direction de l'entrée. Le carillon sonne. Le serveur affalé sur le bar se relève ; c'est Mira, elle retire son chapeau. Les cheveux s'affaissent dans l'échancrure du veston. Le col de poil tressaille sous ses pas, je fais de même. Mon corps se dilate, cherche à fondre devant elle. Le feu reprend dans mon ventre. Mira apostrophe le serveur. Sans me regarder, elle lui passe sa commande. Je l'observe. Le rouge du veston forme un contraste avec la cloison verte, derrière. C'est la chevelure noire qui réconcilie la composition du tableau. Mira prend soin de ne pas baisser la garde. À côté d'elle, je suis faible, friable, enchantée de désir. Elle

choisit une bière et le serveur exécute ses ordres. Alors seulement, elle se retourne. Son visage me frappe comme la première fois.

Sur la plage, quelques mouettes ricanent.

*

C'est comme ça que je l'aime, et pas autrement.

L'eau d'un côté, dans une carafe, et de l'autre, le pastis. Je fais le mélange : que les substances se fusionnent. Quelques glaçons et le tour est joué. Mira me lance, *Un pastis à Marseille, dis donc ! Original.* Elle m'humilie gentiment. Je rougis de plaisir. Mal à l'aise, le serveur s'en retourne derrière le comptoir. Comme il tourne les talons, Mira me raconte une histoire. Elle a participé à la classe de maître d'un célèbre compositeur. Je ne sais trop quoi lui dire ; le sujet de la conversation m'est opaque. En un temps, je ne tiens plus rien de la parole. La musique, c'est l'arène de Mira. C'est simple : je n'ai pas la marge pour jouer. Ma présence, contemplative et fébrile, a besoin de lenteur. Mira, de son côté, refuse que la pensée puisse mûrir. Dans cette conversation qui me paraît éternelle, elle s'accroche à la manche de mes idées pour les tirer, les retourner du côté qu'elle préfère. Je cherche à faire tourner les choses en ma faveur, mais Mira me devance. Elle impose sa cadence et je ne peux que glisser sur cette toile, sans prise sous la surface. Nous jouons du coude pendant de longues minutes, déplaçant le centre des phrases. Dans ce duel enflammé, je me demande si la coupable, c'est elle, ou si le monstre naît de nos petites formes rencontrées, de nos pâtes malléables. Alors seulement je comprends. Ce qui me fascine chez elle, c'est son refus. Elle va seule, comme un serpent du soir. Je la dévore, m'obstine à la cerner du regard. Son ombre, sa bouche. L'ondulé de la cicatrice sur sa joue. Je suis perdante, dans tous les cas : Mira force ma confiance. Elle se garde entière, en entrant en moi. Je cherche à former avec elle une seule âme fondante, un bruyant magma

de lumière. Là se trouve mon plaisir. D'un geste brusque et silencieux, Mira se penche. Elle me dit, *C'est bien que tu sois là*. Je bafouille, m'enfarge en atteignant l'insoutenable. Les jambes à mon cou : je suis amoureuse.

Nous voilà, revenues dans le rythme de nous.

3 — CONTENANCE

Je suis tirée du sommeil par le chant d'un oiseau.

Les premiers instants, il prend la forme d'un long soupir, qui s'assimile aux apparitions de la nuit. Puis une note s'en détache, retentissant à travers le chalet. Dans la pièce où je dors, la musique déboule. Les croches et les noires culbutent, ricochent sous un son cristallin : c'est un bruant à gorge blanche, je n'ai plus aucun doute. Encore engourdie de sommeil, je laisse mes paupières s'ouvrir sur le décor de la chambre. Les meubles et les objets mille fois contemplés dans l'enfance m'apparaissent inchangés, presque éternels. Les rideaux fleuris se balancent, anachroniques, dans la brise du matin. À la surface du miroir, un rayon de soleil se reflète. Entre la porte et l'armoire, mes vêtements sont éparpillés sur le sol, hors de mon sac éventré.

Je sors de la chambre en me traînant les jambes.

Une fois au salon, je choisis un chapeau parmi ceux de ma grand-mère. Chaque matin, un couvre-chef de cette collection m'accompagne dans mon écriture. Je décroche ma coiffe du vieux clou qui la retient au mur et je me l'enfonce sur la tête : ça me va comme un gant. Avec ce nouvel accessoire, je salue le Saint-Laurent comme je le fais au réveil, sans un mot ni un geste. Mon intention passe la fenêtre à carreaux ; rejoint la ligne des eaux. Je ne trouve aucun écho à mon rituel. Entre nous, le fleuve a posé le jusant comme s'il voulait réfléchir. En guise de réponse, il me souffle ces phrases que j'arrive à écrire. La tâche est immense. J'avale une gorgée de café dans ma tasse, avant de m'asseoir à mon poste, au bout de la table.

Il est sept heures vingt ; le jour est neuf.

J'espère qu'il remplira ses promesses.

*

D'abord une question. La mer : la mère.

Comment l'affaire peut-elle être aussi simple ?

Depuis le voyage en Bretagne, j'ai la certitude que le fleuve de mes rêves est lié à elle ; il charrie un affect primaire qui lui est destiné. Mais ce vilain jeu de mots cause un autre problème. Le collage opéré par mes rêves est millénaire. Je ne suis pas tout à fait l'auteur de mes nuits. Assise à la table du salon, je m'interroge sur le symbolisme de l'eau. La mer : la mère. Le rapprochement vient d'un fonds ancestral et commun, allant au-delà de la langue et des histoires personnelles. Le jeu de mots français n'est pas une origine. La preuve : le sentiment océanique freudien puise aussi dans ce legs symbolique. La coïncidence ne peut être fortuite. L'eau est source de vie, voilà pourquoi elle symbolise la mère. L'eau est une forme de lait. En astrologie comme au tarot, elle représente les émotions, bien sûr associées au féminin. Dans mon jeu de cartes, les coupes contiennent un liquide : c'est l'huile des processus inconscients. Si les calices sont renversés, l'histoire est celle d'un débordement affectif. D'une crise du féminin ? Du féminin maternel. On y revient : le chemin du sens forme un cercle. Comment ces symboles archaïques peuvent-il avoir une prégnance aussi forte ?

Dans mon inconscient, une joute est en cours.

Je me pousse à voir au-delà de la mère.

*

Nous devons le sentiment océanique à Romain Rolland.

Il emploie l'expression dans sa correspondance avec Freud. Pour l'écrivain, cette conscience d'appartenir au Tout est à la source du sentiment

religieux. Le Tout : matière informe et sans frontière, contenant l'ensemble des choses. Corps vivants et inanimés, autres existences illisibles. Ce n'est pas un hasard si Rolland invoque l'eau : elle facilite la dissolution divine du soi. Rend possible le sublime fouillis. L'être humain : étalé dans la fondante du monde. Mais Freud, en psychanalyste, situe le problème sur le plan subjectif. L'océanique se rapporte au narcissisme primaire ; à cette époque où l'identité du bébé n'est pas encore constituée. L'enfant s' imagine alors contenir le monde en lui-même : le sein, la main. Mais le sein va, le sein vient — son absence est la preuve qu'il existe un dehors. Sinon, tout serait en lui de toute éternité. La privation du lait est la plus ultime désolation du bébé. Ainsi naît la haine, selon Freud. Honni, le sein rétractable ! Honnie, la mère ! L'enfant grandit en concédant le dehors avec colère. C'est un fait : la mère est une autre. L'océanique est un fantasme. Chaque être demeure séparé des autres, profondément seul malgré son extrême dépendance.

Le Moi se construit à partir de ce manque.

Sur les ruines de l'océanique.

*

L'Énigme du désir — ma mère, ma mère, ma mère.

Sur ce tableau de Dalí, une éponge est posée au milieu du désert (du désir) — deux gros trous percent sa matière : c'est la faille. En superficie de l'éponge, plusieurs alvéoles sont creusés. Dans ces cavités, une inscription : « ma mère ». La manière dont nous désirons est irrémédiablement marquée par un rapport à la mère. Cette femme, la première, qui nous a aimés ; qui nous a tenus en elle avant tout. En cela, une mère et sa fille sont faites du même lien, transmis de génération en génération. Le désir est une matière absorbante, une espèce d'imbroglio de paroles, renfermant aussi les traumatismes de la grand-mère, et de toutes les mères plus

anciennes. On hérite d'une constellation maternelle. Pas le choix, c'est l'anatomie de l'amour. Impossible de savoir sa composition. Moi-même, j'ignore la matière de mes propres tissus. Quelle part vient de la mère, quelle part des générations ? Quelle part de l'absence du père — je ne sais pas. Mais je connais ma place dans l'histoire familiale : assignée au trou.

Au lieu du manque de l'autre, combler l'attente.

*

Une mère, au fond, manque rarement de lait.

Le processus est complexe ; dépend aussi du bébé. De l'expression des besoins. La mère se tient à l'affût de la demande despotique à toute heure ; elle y répond, oubliant sa pudeur et la logique humaine du temps. Le libre écho de la demande et du don. Puis vient la tétée : c'est un art dur. Il y a mille façons de perdre le lait. Il ne coule pas ? C'est parce que la prise est mauvaise, voilà. Ou encore, quelque chose accroche dans le don : c'est un embarras de transfert. Pour soulager ma pauvre mère, il fallait un bébé parfait. Est-ce pour cela que j'ai maintenu le silence ? Il fallait plaire à la mère, oh ! il fallait lui plaire. C'est simpliste, grossier, ce n'est pas ça, mais c'est de cet ordre : une vibration impalpable. Une informe sécrétion des corps, se moulant par cela l'un à l'autre. Le voilà donc, le bébé parfait — il se tait. Dans une violence innommable, au prix de frôler la mort. Quelle horreur, c'est une hypothèse, un scénario ; je ne connaîtrai pas le fin mot de l'histoire. Comment savoir, de toute façon ? La faute ne revient à personne.

En cela repose le mystère

*

Devant la porte barrée, je reste perplexe.

Je cogne une fois, puis deux, mais rien ne bouge. Assise sur le muret de pierre, j'attends. J'attends longtemps. Rien n'arrive, alors je me lève et je pousse la porte. Magie : elle s'ouvre sans mal. L'analyste m'accueille d'une phrase fatale : *Je vous ai attendue*. Sous le choc, je bafouille, « j'ai cru que la porte était verrouillée. » Sournoise, la voix répond, *À quoi opposez-vous résistance ?* Le chapeau me fait, alors je l'enfile. Depuis mon retour de Bretagne, je suis froide, stoïque. La psychanalyse est une épreuve de l'intellect ; j'oublie qu'elle a pour matière les affects. L'analyste m'écoute ; elle n'a pas le choix. Mais elle s'impatiente. Elle me lance, *Que lui voulez-vous, à votre mère ? Qu'attendez-vous d'elle ?* Les émotions du voyage me reviennent. Je revois ma mère sanglotant sur la plage, inaccessible, comme toujours. Son amour est un jouet bien gardé derrière une vitrine. Dans le cabinet, je fais alors ce que jamais je ne fais : je verse une larme. Rageuse, elle dégringole sur ma joue, s'évanouit à la surface du divan. Dans ma fièvre, j'affirme, « il faudrait qu'elle arrête de m'aimer ». Le projet n'est pas convaincant. La voix s'avance, *Vous lui demandez l'impossible : tout et rien en même temps*. « Ce n'est quand même pas ma faute si elle me traite encore en bébé ! » Le beuglement se cogne sur les murs de la pièce. Il me revient absurde, vidé de toute valeur. L'analyste encaisse ma colère. Elle répète, *Un bébé parfait*. En moi, les mots se frottent à l'épaisseur du néant. Je les retourne dans ma tête. Les laisse gonfler comme s'ils roulaient dans ma bouche. Un bébé parfait. Parrrr-fait. Le poids des consonnes traîne une évidence terrible : « Pas refait — un bébé pas refait. Un bébé resté bébé de sa mère » — *Que la mère traite encore en bébé, forcément !* Satisfaite, fière, l'analyste se lève.

C'est simple : derrière la haine, se cache l'amour.

*

Me faut-il avouer ça ?

Que j'avoue comme je l'aime, ma mère.

Comme je voudrais encore être avachie sur elle, agrippée à son sein, ignorant qu'elle est une autre et que moi, je ne suis rien — rien d'autre que moi. Ne pas assumer mon être. Pathétique, bien sûr. Honteux, et universel. Me faut-il avouer ça ? Comme je l'aime, ma mère. Comme je l'ai voulue à moi seule, à moi — je suis l'oisillon. Vorace, je demande et je prends. Je laisse le lait, mais j'embarque l'amour. C'est une demande infinie, une violence intime, inouïe. L'amour est une disparition, car je voudrais avaler ma mère, en m'évanouissant du même coup. Rejoindre son corps, pour être reprise en elle. Que nos corps reviennent à la même matière. Retrouver les cellules primaires. L'océanique est une pulsion de mort. Me faut-il avouer ça ? Je ne suis pas refaite. Pas formée pour survivre à l'amour ; je vise continûment le retour au fœtus, quelque part entre l'inexistence et la vie. Revenir à la fusion des mers, à l'indécision creuse de la biologie.

Pas refait, le bébé est un être tyrannique.

*

Je suis troublée par un bruit.

Depuis quelques jours, une souris s'en donne à cœur joie dans le mur du chalet. Hier soir, j'étais trop épuisée pour agir. Comme le jour décline une fois de plus, je ne peux ignorer ces remous de débris et de bois. Délaisant ma besogne, je pars à la chasse. J'avance en silence, confiant la conduite de mon corps aux oreilles. Où se cache-t-elle ? Elle semble partout à la fois. Puis le bruit cesse et enfin je la vois ! Une ombre brusque qui longe les murs et qui aussitôt vue, retourne dans son trou. Je fais mine de m'asseoir, mais le grattement recommence. Elle est entrée dans les combles par la cavité qui

creuse un des murs. Exaspérée, je m'assois : il n'y a plus rien à faire. Je me remets à la tâche en essayant d'ignorer le vacarme. Comme j'écris, c'est une course sèche et brutale au-dessus de ma tête. J'imagine la souris. Elle se cambre en marchant, elle choit ; j'enregistre sa chute.

En symbiose, je compose avec elle.

*

La nuit, un rêve. En direct du chalet.

C'est la souris. Elle me dérange — il faut la tuer. Mon père est avec moi comme une présence, m'encourageant à entreprendre le travail. Puisqu'il le faut. D'un coup de marteau, je frappe la souris. C'est sanglant, c'est dégoûtant. Je ne distingue rien de son corps. Rouge, sa chair — à vif en tout cas ; la peau ballante. Noir, poil, cartilage et la queue : c'est un carnage. Mais vite, elle s'échappe, elle marche mi-morte le long des murs ; une robe à moitié décousue. Un amas de chairs et de peaux, qui finit par prendre son trou. Je passe la tête dans le trou et cherche en vain la souris : elle a disparu. C'est mauvais signe, que je pense : ça va pourrir. L'odeur va bientôt nous atteindre, quelle horreur ! Une souris décomposée dans le mur. *Le ménage peut attendre*, me dit le fantôme. *L'année prochaine, on ouvrira les cloisons*. On la trouvera seule, souris parfaite, en putréfaction dans le mur.

Moi-même, je l'achèverai : à coups de marteau.

*

Pour le moment, je reste figée.

Mira se penche, elle touche presque à mon corps. Le désir se lit à même ses paupières : elles frémissent. Il n'en tient qu'à moi. Mira est là, elle m'attend. Il suffirait de desserrer la mâchoire, de recueillir les sons sur le muscle rose, qu'ils résonnent jusqu'à mes lèvres — il suffirait. Le temps de trouver le courage, la volonté me déserte. C'est absurde : j'ai traversé l'Atlantique. Je me suis promis de parler quand je serais à Marseille. Mais je me défile : je n'ai de pouvoir qu'à travers le fantasme. Mira me dit, *C'est bien que tu sois là*. En réponse, je ne fais pas un geste. Incapable de saisir la perche. Elle étire la main pour replacer ses cheveux et les bouteilles, au mur, me renvoient le geste en copies diffractées. J'observe cette symétrie bancale. Ce jeu de miroirs et de faux reflets. Et soudain, ça m'apparaît : c'est exactement ça. Comme les bouteilles, je renvoie son reflet à Mira. Un reflet magnifié, déformé par le prisme de l'imaginaire. Je dis ce qu'il faut pour lui plaire, pour qu'elle se plaise à elle-même : je lui donne une parfaite figure. J'épouse sa forme, qu'elle soit entière avec moi. Son regard m'est insoutenable parce qu'en lui, je me vois. Je me vois parce qu'en moi, Mira se regarde. Voilà l'érotisme ultime, qui me tenaille et m'entrave sans fin. Qui oserait s'avancer devant son propre reflet ? Défaite, j'avale ma bière en de longues gorgées. Dans l'alcool, j'espère dissoudre l'affaire. Aucune raison de se transformer en vapeur. L'être humain s'amuse avec de nombreuses chimères.

Comment savoir si mon désir est un leurre ?

*

La question me brûle les lèvres.

En entrant, je ne vais pas m'allonger. Je lui pose ma colle debout, sur le seuil de la porte. Je demande, « le fantasme est-il seulement imaginaire ? » Surprise, l'analyste s'assoit. D'un geste ample, mais froid, elle m'invite à

m'étendre. Je prends place et me croise les jambes. Elle me questionne. *De quoi s'agit-il ?* « Je veux parler de Mira. » Ma psychanalyste espère une histoire, un épisode du séjour à Marseille. Ce que je cherche est abstrait. Devant mon silence, elle déclare, *Ça ne veut pas dire qu'il n'existe pas.* L'idée me paraît suspecte. Imaginaire, mais réel ? Je reste méfiante. L'analyste s'explique. *Le fantasme est un des supports du désir, mais ce n'est pas le seul.* J'accueille son savoir, confuse. Le désarroi me ramène au bar, face à Mira, où je revis mon malaise. « Je veux dire — ma résistance n'est peut-être pas mauvaise. » J'ajoute, « elle me protège. » *Vous protège de quoi ?* Silencieuse, j'hésite. Elle me fait une remarque. *Vous m'avez parlé plusieurs fois de votre désir pour les femmes.* Je repense à l'incident du sous-sol. Revois Justine, la main fourrée dans son sac de bonbons. Sur le divan, ma main droite tréssaille. Mon souffle s'arrête. La voix demande, *Oui ?* « Nous regardions un film d'horreur. Une histoire de requin sanguinaire. » Le titre du film me revient, « *océan noir.* » La voix suggère, *L'océan de la mort.* Puis l'évidence : « *L'océan de la mère.* » En un instant nous sommes debout, je lui tends les billets. Elle hausse le menton, intrusive. Elle me fixe. Son menton retombe sèchement vers le bas ; un petit coup, marquant un passage. Puis comme je traverse, elle ajoute, *Vous n'en mourrez pas, vous savez.*

À condition que vous cerniez l'océan.

*

Un dernier rêve a bouclé ma peur.

Au chalet, une fois de plus. Cette nuit-là, une vente de garage prend place au salon. Les objets à vendre sont placés bien en vue sur des tables. Je m'approche de la scène. La majorité des articles sont des tasses ; la série pastel, typique du chalet. Des inconnus emportent ces tasses — nos tasses ! — et repartent les mains pleines, contents. Je circule entre les tables

en panique. Comme le Jésus du temple, je veux tout saccager ; chasser vendeurs et acheteurs qui salissent la maison de mon père. Bien loin de semer un ouragan, je fonds en larmes. Les tasses sont sacrées.

Je sors du chalet pour reprendre mes esprits.

Je constate aussitôt que l'eau rassurante n'est plus.

Impossible de la retrouver au milieu de l'horizon gris. Puis une masse se détache des cieux ; c'est le fleuve somnambule. En moins de deux, il se lève ; son ombre est immense, elle me suit, monte jusqu'aux fondations du chalet, dans lequel je pénètre en trombe pour me sauver la peau. Avant d'entrer, je regarde : ça menace de faire un ravage, ça s'en vient — je claques la porte tout juste. La vague percute sa surface. À l'intérieur, un autre détail me dérange. Des éperlans se trémoussent à travers la fenêtre : c'est un ballet rutilant. Érotique et effrayant à la fois. Je commence à craindre la pression ; qu'elle soit trop forte et que les vitres se rompent dans un claquement, libérant les rênes du fleuve pour qu'il nous achève vivants. La voix du fantôme me dit, *Si ça se brise, c'est pas grave : on va reconstruire.*

Je me réveille, en panique et bien vive.

*

Dehors, c'est la tempête.

Je suis aussi fébrile que le temps. Ma psychanalyste me dit, *C'est curieux, vos rêves, très souvent, se déroulent au chalet.* Les plus clairs miroirs sont teintés de feinte ignorance. Je m'échappe. Je lui parle des poissons et du fleuve, de la franchise des sapins au printemps. Dans le cabinet, l'estuaire se mélange aux lueurs de l'orage. Depuis la fenêtre, le frêne rougeoie ; sa couleur contraste avec l'atmosphère grisâtre. Entre mes phrases, je flaire le parfum de la fuite. Je reviens au rêve. « Les tasses sont sacrées — elles représentent le chalet. » *À quoi sert une tasse ?* Me laissant porter, je réponds,

« une tasse, ça sert à boire — boire la tasse. » À la plage, une scène où me ramassent d'énormes rouleaux ; j'ai quatre ans. En ressortir salée, colonisée par le sable. La houle, en définitive, ne me laisse pas de répit. Je persiste. « Les tasses contiennent un liquide. » L'infinif se fait un chemin dans ma tête : *Contenir*. « C'est ça ! La grande vague rend les tasses inutiles — elles ne peuvent plus rien contenir. » L'analyste bondit de surprise, — *rend les tasses inutiles, oui ! Ce qu'il faut, c'est contenir*. Je poursuis en sourdine, « comme le chalet neutralise la vague. » *Bien sûr : les tasses, comme vous dites, représentent le chalet*. Je laisse les mots se gorger sous le poids des secondes. Je revois ma mère, en Bretagne ; mon impuissance à accepter son amour — et j'accouche, « je me protège de l'amour — ce qu'il faut contenir est ailleurs. » L'analyste approuve dans un étrange fracas.

Dans la rue, la déluge s'est calmé.

*

Je regarde ma tasse.

Ici, les tasses sont comme les chapeaux : une pour chaque jour.

Laissant la turquoise sur la table, je me lève et je sors du salon. Dans la cuisine, j'ouvre les vieilles armoires ; elles poussent un gémissement de pentures. Les tasses y sont toutes : bleu poudre, vert, rose.... J'en prends une au hasard et me dirige vers l'évier. À ma droite, les armoires se referment avec sévérité. Une fois la tasse remplie, je la pose. La regarde, penchée, coudes piqués sur le comptoir à carreaux. Une carte de tarot me revient. Un personnage marche de dos, une canne à la main ; il est vêtu d'une cape rouge. C'est un départ en direction des montagnes, sous un astre mi-Lune, mi-Soleil. Huit coupes attendent, au premier plan de l'image, formant une charpente dorée. Ce voyage est peut-être une retraite : un retranchement nécessaire. Étrange que le mot « retranchement » soit parfois synonyme de « coupe ».

Mais que dire ? Les symboles sont millénaires. La mer : la mère. Dans mes rêves, la mer est un fleuve : c'est ma signature. Tout comme la présence du chalet. Songeuse, je remets la tasse à sa place et je sors.

Entre les nuages de brume, une pluie fine.

Au loin, le fleuve m'attend.

*

Je marche longtemps vers les eaux.

À cette heure, la marée redescend. Bientôt, elle montera la grève pour flatter le pied des rochers. On n'y peut rien : c'est le cycle du fleuve. Intact, marqué par d'infimes variations. Aujourd'hui, la brume s'amasse en une couche de cendres au-dessus des flots ; demain, le soleil se couchera peut-être, émancipé des nuages. On n'y peut rien. Dans la grisaille, je marche jusqu'au chevet du fleuve. Le vent maritime me fouette au visage. Je grelotte. Mon imperméable est trop mince pour me garder au chaud. Je reste quand même de longues minutes sous la pluie : j'ai certitude d'être arrivée au bout. Je suis des yeux le courant, qui emporte les eaux de l'estuaire jusqu'au Golfe, puis du Golfe à l'océan. Le Golfe : le gouffre. Là où les eaux se déversent, confondues dans la matière collante et saline de la mer. Avant d'atteindre ce point, chaque molécule passe par de nombreux canaux. Lacs, écluses et fleuve, bien sûr. Les canaux, comme la tasse, contiennent les eaux. Sans garde-fou, elles risquent de se répandre, annihilant toute autre matière. C'est la leçon de mes rêves. Comme je m'en retourne vers le chalet — petit point blanc sous la pluie —, un détail de la toile de Dalí me revient. En arrière-plan de l'éponge, un abri de fortune. Enveloppant un buste androgyne.

On pourrait y voir une maison, celle du peintre.

C'est la structure qui fait tenir le tableau.

*

Après tout, je suis venue ici pour écrire.

Seule entre ces murs centenaires. L'évidence m'a conduite au chalet : il me fallait un tête-à-tête solide, pour mener à terme l'enquête. Ne pas succomber à la vague. Il me fallait le fleuve dans mes parages, réel, et non simplement comme mirage. Grève, rochers et varech — la matière inconsciente de mes rêves. On dit que les fouilles oniriques révèlent le cœur des névroses. J'en ai la preuve tangible. La sensation d'avoir déplié le sens. J'y pense en remontant au chalet, le point blanc grossissant sous l'avancée du mouvement. Je réalise autre chose : il me reste à poser le point final de l'histoire. Ces mots de ma psychanalyste me reviennent, *Le chalet se rapporte à votre père*. C'est un cliché, un pauvre poncif de psychanalyste. Mais la certitude me frappe au milieu de la marche : il me fallait aussi les racines. Devant le fantôme de mon père, je suis venue trouver mon ancrage. Je n'aurais pas cru que ces murs de papier me donneraient une contenance, qu'ils permettraient le principe de la coupe. Je la trouve en ces mots, écrits au chalet de mon père. Demain, je quitterai ; je repartirai pour un autre voyage.

En ce lieu, j'ai vieilli en l'espace d'une secousse.

J'en sors délestée, humble grâce aux abysses.

*

Mira et moi, une dernière fois.

Assises au soleil, face aux îles flottantes.

Nous sommes dans un espace caché des regards. À cet endroit, l'eau s'introduit sous la route : c'est une anse qui pénètre la ville. Devant Mira et

moi, la Méditerranée se repose. Je suis détendue. Je lui confesse la déferlante de mes rêves. Ces images sont venues, récurrentes, au moment de notre rencontre. Mais cela, je le tais. Mira hoche la tête. Elle m'observe, un brin penchée, de son regard effilé. Le haut du corps s'accote sur le bras gauche ; ses pieds traînent dans la mer. Nous tirons sur la même cigarette. « Si nous sommes ici au coucher du soleil, je me mettrai à craindre les vagues. » Je dis cela à la blague et pour le prouver, je me lance dans l'eau, tête première et tout habillée. Mira s'exclame. Son cri de joie retentit derrière moi. Mon corps traverse la surface ; le son me parvient depuis le lointain. Puis un bruit sourd dans l'eau : elle m'a rejointe. Nous nous retrouvons face à face et embarrassées. Mira dit alors, *J'ai appris à nager dans les Calanques*. Je reste surprise, mais elle me raconte. Son corps de gamine s'est lancé sans hésitation. Mais après l'impact, il s'est mis à couler : les flotteurs traînaient encore sur les rochers. Elle a agité les membres, petits bras, petites jambes ; a sorti son crâne hors de l'eau — *Et ça y était, je savais nager ! Il ne me manquait que l'élan*. La volonté enfantine à son tranchant maximal, son plus haut degré d'agression. Nous sortons dans la gêne et le rire, nos corps tirés par le linge mouillé. Sur un banc, nous prenons place en grelottant.

Petit à petit, je sens mon corps remodeler sa matière.

C'est clair : tout en moi a changé.

*

MYRIAM — Je voulais te dire quelque chose.

Silence.

MYRIAM — Entre nous, c'est autre chose qu'une amitié.

MIRA — J'ai la même impression.

Silence.

MIRA — C'est étrange, de ton côté, je ne savais pas dire.

MYRIAM — C'est vrai, j'ai beaucoup hésité...

MIRA — Tu parles ! Tu restais si sèche.

MYRIAM — J'ai laissé planer.

*

Tout se passerait si vite après les mots.

Je ne sais plus qui s'avancerait en premier, mais nos corps finiraient par glisser, affaissés l'un vers l'autre sur le banc. Petit à petit, les mains empoigneraient les chairs sous le tissu mouillé. Nos lèvres viendraient se souder. La bouche de Mira m'accueillerait : elle serait chaude, grande. Des images me viendraient ; je penserais à la mandoline, penserais à la pomme. Entre le tissu et ma peau, la main de Mira se fraierait un passage jusqu'à mon sein. Dans le trouble du feu, j'ouvrirais les paupières ; verrais le pan d'îles entre les voûtes du pont. Puis un graffiti sur le mur : une armée de bestioles. Rondes, molles, chenilles et larves — une cascade de graisses et de queues enroulées. Je serais troublée, mais solide ; m'en remettrais au baiser. En lui, je prendrais place, remplie d'impatience et de fougue. J'embrasserais une femme comme j'embrasse une personne : Mira.

BIBLIOGRAPHIE

A) CORPUS À L'ÉTUDE

Corpus primaire

CARDINAL, Marie. *Les mots pour le dire*, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », 1975.

Corpus secondaire

CARDINAL, Marie. *Autrement dit*, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », 1977.

B) CORPUS CRITIQUE

LUPTON, Mary Jane. *Menstruation and Psychoanalysis*, Urbana, University of Illinois Press, 1993.

NODOT-KAUFMAN, Claire. *Les irrégulières : une étude de la menstruation chez Marie Cardinal, Marie Darrieussecq, Jacqueline Harpman et Amélie Nothomb*, thèse de doctorat, Université du Wisconsin-Madison, 2012.

PALMA BORREGO, María José. « La temporalité canonique autobiographique : son conflit avec le vécu des temporalités plurielles du sujet dans la cure », *Acheronta*, n° 19, juillet 2004, <https://www.acheronta.org/acheronta19/palma.htm> [consulté le 11 juin 2021].

_____. « Le 'récit de cure féminin' comme 'débordement' du canon autobiographique », dans Emma Webb (dir.), *Marie Cardinal : New Perspectives*, Berne, Peter Lang, 2006, p. 107-120.

POWRIE, Phil. « Reading for pleasure. Cardinal's "Les Mots pour le dire" and the text as (re)play of Oedipal configurations », dans Margaret Attack et Phil Powrie (dir.), *Contemporary French Fiction by Women : Feminist perspectives*, Manchester, Manchester University Press, 1990, p. 163-176.

ROBSON, Kathryn. « Hysterical Heroines : From "Dora" to Marie Cardinal's *Les mots pour le dire* and *Autrement dit* », *Writing Wounds : The Inscription of Trauma in Post-1968 French Women's Life-writing*, Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 37-59.

_____. « The Hysterical Body in "La Souricière" and "Les Mots pour le dire" », dans Emma Webb (dir.), *Marie Cardinal : New Perspectives*, Berne, Peter Lang, 2006, p. 93-106.

TROUT, Colette. « Marie Cardinal's Legacy: quels mots pour la dire? », dans Emma Webb (dir.), *Marie Cardinal : New Perspectives*, Berne, Peter Lang, 2006, p. 227-253.

WAGNER, Walter. « Les mots pour le dire ou la dialectique de l'aveu », dans Emma Webb (dir.), *Marie Cardinal : New Perspectives*, Berne, Peter Lang, 2006, p. 171-185.

C) PSYCHANALYSE

BALDASSARRO, Andrea B. « Le "sentiment océanique" dans le négatif maternel », *Revue française de psychanalyse*, vol. LXXV, no° 5, 2011, p. 1675-1680.

CHOUKROUN, Jessica. « Traitements du corps, subsistance et désubjection. Femmes et écritures du ravage », *Recherches en psychanalyse*, n° 18, 2014, p. 150-159.

DUFOURMANTELLE, Anne. *La sauvagerie maternelle*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche », 2016 [2001].

_____. *Intelligence du rêve*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Manuels Payot », 2012.

DELEPOULLE, Gérard. « ... mais pas ça (propos sur das Ding, la chose) », *La revue lacanienne*, n° 12, 2012, p. 177-186.

FAJNWAKS, Fabian. « Lacan et les théories queer : malentendus et méconnaissances », dans Fabian Fajnwaks et Clotilde Leguil (dir.), *Subversion lacanienne des théories du genre*, Paris, Michèle, 2015, p. 19-45.

FREUD, Sigmund. *Trois essais sur la théorie de la sexualité* (trad. Blanche Reverchon-Jouve), Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1962 [1905].

_____. *Malaise dans la civilisation*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2005 [1930].

_____. « Sur la sexualité féminine », *La vie sexuelle* (trad. Denise Berger, Jean Laplanche et coll.), Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1997 [1931], p. 139-155.

_____. « La féminité », *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse* (trad. Rose-Marie Zeitlin), Paris, Folio, coll. « Essais », 2009 [1933], p. 151-181.

KATCHADOURIAN, Francis. « Ravissement et ravage maternels, une clinique du féminin : d'une réaction anorectique à une position mélancolique », *Cliniques*, n° 6, 2013, p. 79-104.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1980.

LACAN, Jacques. « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », *Écrits I*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1966, p. 90-97.

_____. « L'étourdit », *Scilicet*, n° 4, 1973, p. 5-52.

_____. *Le Séminaire, Livre III, Les Psychoses*, Paris, Seuil, 1981.

_____. *Le Séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986.

_____. *Le Séminaire, Livre V, Les formations de l'inconscient*, Paris, Seuil, 1998.

_____. *Le Séminaire, Livre XVI, D'un Autre à l'autre*, Paris, Seuil, 2006.

LAPLANCHE, Jean et Jean-Bertrand Pontalis. *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2019 [1967].

LEGUIL, Clotilde. « Sur le genre des femmes selon Lacan », dans Fabian Fajnwaks et Clotilde Leguil (dir.), *Subversion lacanienne des théories du genre*, Paris, Michèle, 2015, p. 47-86.

_____. « Les preuves de l'existence du corps lacanien », *L'Évolution psychiatrique*, vol. LXXXI, n° 4, 2016, p. 855-864.

_____. *L'être et le genre : Homme/femme après Lacan*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2018 [2015].

LESSANA, Marie-Magdeleine. *Entre mère et fille : un ravage*, Paris, Hachette, coll. « pluriel », 2009.

LÉVY, Alexandre. « “La putain de sa mère”. Insulte et ravage dans le lien mère-fille », *Dialogue*, n° 214, 2016, p. 123-134.

MORIN, Isabelle. « Les mots et la Chose », *Psychanalyse*, n° 8, 2007, p. 15-22.

SOLAL, Jean-François. « La parole, c'est la cure », *Revue française de psychanalyse*, vol. LXXI, n° 5, 2007, p. 1679-1687.

D) ÉTUDES DE GENRE ET FÉMINISME

BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité* (trad. Cynthia Kraus), Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2006 [1990].

_____. *Ces corps qui comptent* (trad. Charlotte Nordmann), Paris, Amsterdam, 2009 [1993].

COSTA, Diego. « Forget Theory: In Praise of Psychoanalysis's Queerness », *Trans-Scripts*, n° 2, 2012, p. 223-234, https://cpb-us-e2.wpmucdn.com/sites.uci.edu/dist/f/1861/files/2014/10/2012_02_16.pdf [consulté le 11 juin 2021].

DE BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième Sexe, vol. I, Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 1976 [1949].

IRIGARAY, Luce. *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.

LAUFER, Laurie. « La psychanalyse est-elle un féminisme manqué ? », *Nouvelle revue de psychosociologie*, n° 17, 2-14, p. 17-29.

MITCHELL, Juliet. *Psychanalyse et féminisme* (trad. Françoise Basch, Françoise Ducrocq, Catherine Léger), Paris, Éditions des femmes, 1975 [1974].

RUBIN, Gayle. *Surveiller et jouir : anthropologie politique du sexe* (trad. Flora Bolter, Christophe Broqua, Nicole-Claude Mathieu et Rostom Mesli), Paris, EPEL, 2010 [1975].

WITTIG, Monique. « La pensée straight », *La pensée straight*, Paris, Amsterdam, 2013 [2001], p. 57-67.

E) POÉTIQUE, STYLISTIQUE ET RHÉTORIQUE

DESSONS, Gérard. *Émile Benveniste : l'invention du discours*, Paris, In Press, 2006.

DUPRIEZ, Bernard. *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, 10/18, coll. « Domaine français », 2003.

ECO, Umberto. *Vertige de la liste* (trad. Myriem Bouzaher), Paris, Flammarion, 2009.

FOLKHART, Barbara. *Second Finding : A Poetics of Translation*, Ottawa, University of Ottawa Press, 2007.

GENETTE, Gérard. *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1966.

HERSCHBERG PIERROT, Anne. *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, coll. « Belin Sup-lettres », 2003.

LEON, Jacqueline. « Proposition, phrase, énoncé dans la grammaire : Parcours historique », *L'Information grammaticale*, n° 98, 2003, p. 5-16.

MESCHONNIC, Henri. « Qu'entendez-vous par oralité? », *Langue française*, n° 56, 1982, p. 6-23.

_____. *La rime et la vie*, Lagrasse, Verdier, 1989.

_____. *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007.

_____. « Des voix dans la poésie, entretien avec Henri Meschonnic », entretien avec Mélanie Bourlet et Chantal Guishoma, *Études littéraires africaines*, n° 24, 2007, p. 4-11.

_____. *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 2009 [1982].

RANNOUX, Catherine. « Quelques aspects de l'emploi de l'adjectif épithète dans *La route des Flandres* », *L'information grammaticale*, n° 75, 1997, p. 55-58.

F) AUTRES OUVRAGES CITÉS

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Les Structures élémentaires de la parenté*, La Haye, Mouton, 1967 [1949].

ROLLAND, Romain. Lettre à Sigmund Freud. 5 décembre 1927. *Un beau visage à tous sens : choix de lettres de Romain Rolland (1866-1944)*, Paris, Albin Michel, 1967, p. 264-266.

G) AUTRES RÉFÉRENCES

CNRTL. « Définition de décomposition », *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/decomposition> [consulté le 11 juin 2021].

DALÍ, Salvador. *L'énigme du désir, ou Ma mère, ma mère, ma mère*, signé dans l'angle inférieur gauche, huile sur toile, 110,5 x 150,5 cm, 1929, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (tiré de *Fundació Gala - Salvador Dalí*, <https://www.salvador-dali.org/fr/> [consulté le 11 juin 2021]).

KENTIS, Chris (réalisateur). *Open Water* [DVD], 2004, Lion Gates Film, 79 minutes.