

Proses narratives en France au tournant du XXI^e siècle



Questions éthiques dans la littérature de l'extrême contemporain : les formes discursives du trauma personnel.

Barbara HAVERCROFT (Université de Toronto)

Parmi les nombreux textes qui peuplent le paysage littéraire français des deux dernières décennies, période que les critiques ont nommée « l'extrême contemporain », on constate une quantité non négligeable de récits, souvent d'ordre autobiographique et rédigés par des femmes, qui se consacrent justement à l'écriture de l'extrême, c'est-à-dire à la représentation des expériences traumatiques ou catastrophiques où priment l'abject, la souffrance, l'insupportable. Ces textes mettant en relief diverses formes de trauma personnel pourraient même se diviser en catégories, selon le type d'expérience vécue. Si certaines écrivaines rédigent des textes sur l'inceste¹, d'autres racontent l'avortement², le viol³ ou la violence familiale⁴. Encore plus nombreux sont celles et ceux qui pratiquent l'écriture du deuil, provoqué par la perte d'un enfant, de la mère ou des deux parents⁵. Enfin, d'autres écrivaines racontent leur lutte pénible contre une maladie mortelle, que ce

¹ Christine Angot a fait de l'inceste un des thèmes récurrents de son œuvre, que ce soit dans le texte éponyme ou dans des publications plus récentes. Voir Christine Angot, *L'inceste*, Paris, Stock, 1999 ; *Quitter la ville*, Paris, Stock, 2000 ; Béatrice de Jurquet, *La traversée des lignes*, Belval, Circé, 1997 ; et Colette Mainguy, *La juive*, Paris, Stock, 2001.

² Sur l'avortement, voir Annie Ernaux, *L'événement*, Paris, Gallimard, 2000 et l'écrivaine belge Nicole Malinconi, *Hôpital silence*, Bruxelles, Éditions Labor, 2002 [1985].

³ Voir Hélène Duffau, *Trauma*, Paris, Gallimard, 2003 ; et Danièle Sallenave, *Viol : six entretiens, quelques lettres et une conversation finale*, Paris, Gallimard, 1997.

⁴ Annie Ernaux révèle un épisode traumatique et hautement dérangeant de violence familiale dans *La honte*, Paris, Gallimard, 1997, tandis que Chloé Delaume raconte les séquelles du meurtre de sa mère par son père, suivi du suicide de celui-ci – des incidents auxquels elle a assisté en tant qu'enfant – dans *Le cri du sablier*, Paris, Gallimard, 2001 et *Dans ma maison sous terre*, Paris, Seuil, 2009.

⁵ Parmi les nombreux textes récents portant sur le deuil, mentionnons Laure Adler, *À ce soir*, Paris, Gallimard, 2001 ; Marie Darrieussecq, *Tom est mort*, Paris, P.O.L., 2007 ; Camille Laurens, *Philippe*, Paris, P.O.L., 1995 et *Cet absent-là*, Paris Éditions Léo Sheer, 2004 ; Marie Nimier, *La reine du silence*, Paris, Gallimard, 2004 ; et Aline Schulman, *Paloma*, Paris, Seuil, 2001. Certains hommes se consacrent eux aussi à ce genre d'écriture : que l'on pense, par exemple, aux textes de Philippe Forest sur la mort de sa fille d'un cancer ou à celui de Jacques Drillon sur le décès de son beau-fils. Voir Philippe Forest, *L'enfant éternel*, Paris, Gallimard, 1997 ; *Toute la nuit*, Paris, Gallimard, 1999 ; et *Tous les enfants sauf un*, Paris, Gallimard, 2007 et Jacques Drillon, *Face à face*, Paris, Gallimard, 2003. Pour une étude de l'écriture du deuil chez Camille Laurens, voir Barbara Havercroft, « Cette mort-là : l'écriture du deuil chez Camille Laurens », dans Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciations*, Québec, Éditions Nota bene, 2010, p. 319-342.

soit l'anorexie ou le cancer du sein⁶. Il existe donc tout un sous-ensemble de textes appartenant à l'extrême contemporain qui explorent l'incidence du genre sexuel sur des expériences traumatiques. À l'exception du deuil, celles-ci sont surtout relatives à la vie des femmes et elles étaient jadis entourées de silence et de honte. Ces textes de trauma personnel sont évidemment à distinguer de ceux écrits à la suite de catastrophes collectives (comme la Shoah et les génocides), dont les ouvrages littéraires portant sur la Deuxième Guerre Mondiale (comme ceux sur l'Occupation) et plus particulièrement sur la littérature des camps et enfin, les récits des enfants des déportés⁷.

L'écriture du trauma personnel chez les femmes comporte toute une dimension éthique, dans le sens où elle leur offre la possibilité de changer de statut, de se transformer d'objet de la violence et du souvenir traumatiques en sujet et même en agent. Revoir ces épisodes, souvenirs et symptômes obsessifs du trauma qui les taraudent, c'est les travailler, les transmuier, les reconfigurer et parfois, s'en remettre, du moins en partie. L'acte autobiographique consiste alors en un faire discursif, en une écriture dotée d'une dimension performative, car la narration du trauma s'avère aussi le moyen d'agir sur sa propre vie, d'y apporter des changements et de témoigner, dans certains cas, de la violence secrète faite aux femmes. Ce qui reste à découvrir, c'est comment ces écrivaines trouvent les moyens discursifs pour narrer ce qui ne se laisse pas dire, ce qui est indicible, inexprimable. Autrement dit, comment représenter l'irreprésentable ? Avant d'analyser deux textes différents de trauma, je me pencherai sur quelques notions clés tirées des théories récentes du trauma. Quelle est la nature du trauma qui rend son inscription si particulière, si difficile ?

Les théories contemporaines du trauma : un bref survol

Dans sa présentation au collectif *Écriture de soi et trauma*, Jean-François Chiantaretto l'a bien dit : si « le problème [du trauma] n'est pas pensable sans Freud et la psychanalyse [,] il n'est pas pensable non plus d'un point de vue exclusivement psychanalytique⁸ ». Chiantaretto a raison, car les théories du trauma, très prisées aujourd'hui dans les sciences humaines, en particulier dans les pays anglophones, sont multidisciplinaires et interdisciplinaires. En effet, il y a tout un domaine nommé les études du trauma (les « Trauma Studies ») dont le développement est en plein essor depuis les années 1990. Effectivement, on constate une véritable floraison d'études du trauma au sein de plusieurs disciplines différentes : l'histoire, la philosophie, la sociologie, les études littéraires, la psychanalyse, les études féministes (en particulier, en rapport avec les récits et d'autres représentations de la Shoah). S'il existe une véritable pléthore de théories différentes sur le trauma, ce sont surtout celles conçues par certains critiques littéraires anglophones qui m'intéresseront dans

⁶ Sur l'anorexie, voir Geneviève Brisac, *Petite*, Paris, Éditions de l'Olivier, 1994 ; Amélie Nothomb, *Robert des noms propres*, Paris, Albin Michel, 2002 ; et *Biographie de la faim*, Paris, Albin Michel, 2004. Annie Ernaux et Marc Marie narrent le combat de l'écrivaine contre le cancer du sein dans *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005.

⁷ Voir, par exemple, les textes de Patrick Modiano sur l'Occupation, comme *La place de l'étoile*, Paris, Gallimard, 1968 ; *La ronde de nuit*, Paris, Gallimard, 1969 ; et *Les Boulevards de ceinture*, Paris, Gallimard, 1972. Sur les camps, voir Marguerite Duras, *La douleur*, Paris, P.O.L., 1985 et la trilogie intitulée *Auschwitz et après* de Charlotte Delbo : *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Minuit, 1970 ; *Une connaissance inutile*, Paris, Minuit, 1970 ; et *Mesure de nos jours*, Paris, Minuit, 1971. Sur les enfants des déportés, lire Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975 ; Émile Copfermann, *Dès les premiers jours de l'automne*, Paris, Gallimard, 1998 ; et Sarah Kofman, *Rue Ordener, rue Labat*, Paris, Galilée, 1994.

⁸ Jean-François Chiantaretto, « Présentation », dans Jean-François Chiantaretto (dir.), *Écriture du soi et trauma*, Paris, Anthropos, 1998, p. VI.

cette étude. Mais il faut d'abord sonder la signification du terme « trauma ». Le sens original du terme provient du grec « trauma », qui veut dire une blessure infligée au corps. Dans le sillage des écrits de Freud, le terme a vu élargir son champ sémantique pour faire référence à une blessure subie non seulement par le corps, mais aussi par l'esprit et même par l'âme⁹. Ce double référent, dénotant à la fois le corps et l'esprit, se voit dans deux définitions différentes, telle celle de Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis : « Événement de la vie du sujet qui se définit par son intensité, l'incapacité où se trouve le sujet d'y répondre adéquatement, le bouleversement et les effets durables qu'il provoque dans l'organisme psychique¹⁰. » Une autre définition, celle de Cathy Caruth, qui travaille dans le sillage de Freud, d'Adorno et des théoriciens du poststructuralisme, notamment Derrida, quoique similaire à celle de Laplanche et Pontalis, a le mérite de souligner la temporalité inhérente au trauma, à savoir la réaction différée à ce dernier, ainsi que sa nature répétitive : « une expérience accablante d'événements soudains ou catastrophiques où la réaction à l'événement prend souvent la forme de manifestation différée, incontrôlable et répétitive d'hallucinations ou d'autres phénomènes importuns¹¹. »

Selon Leigh Gilmore, la définition de Caruth convient bien à certains contextes précis : les guerres, les accidents, les actes de violence ou de perte qui sont d'une durée limitée, auxquels le sujet réagit plus tard et de façon répétitive, sous la forme de flashbacks, d'hallucinations, et ainsi de suite¹². Ce genre de trauma joue sur la conception du temps chez le sujet ; il divise le temps en un « avant » et « après », comme dans *La honte* d'Annie Ernaux, où tout est conçu à partir d'une division temporelle avant et après « la scène », la tentative d'homicide. Mais comment concevoir d'autres types de trauma, où il ne s'agit pas d'événements soudains, tels que décrits par Caruth ? Comme le suggèrent Gilmore et d'autres théoriciennes, il existe d'autres traumas, eux-mêmes répétitifs, telle l'expérience de l'inceste à travers les années ou d'un deuil qui perdure, qui sont en quelque sorte incorporés dans la culture familiale, devenant ainsi *trop* familiers, mais toujours bouleversants.

Comme cette discussion le montre, il importe de distinguer entre divers types différents de trauma, car d'après Jacqueline Rousseau-Dujardin, « certains événements ont un impact social, politique, humain en somme, plus large que d'autres¹³ ». La Shoah, Hiroshima, ou les génocides, ces événements collectifs et catastrophiques, où on voit le meurtre de millions d'individus, la destruction de familles, de foyers et de communautés, sont à différencier nettement des cas de violence sexuelle, comme le viol ou l'inceste, ou des cas de maladies graves, comme le cancer ou le SIDA, ou encore, des expériences de deuil. Il y a donc lieu de faire la distinction entre les tragédies collectives et ce que Pamela Ballinger appelle le trauma privé, conçu par elle comme une violence intime, mais souvent répétée sur une base régulière, dans le cas de l'inceste, par exemple¹⁴. Bien que cette forme de violence arrive à des individus dans un espace privé, elle témoigne néanmoins d'une dimension collective, car elle est commune à de multiples femmes. C'est pour cette raison que Susan Brison conceptualise ce genre de trauma en tant que « violence

⁹ Voir Cathy Caruth, *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996, p. 3.

¹⁰ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, cités dans Régine Robin, « Traumatisme et transmission », dans Jean-François Chiantaretto (dir.), *Écriture de soi et trauma, op.cit.*, p. 115.

¹¹ Cathy Caruth, *Unclaimed Experience, op.cit.*, p. 11; je traduis.

¹² Voir Leigh Gilmore, *The Limits of Autobiography : Trauma and Testimony*, Ithaca, Cornell University Press, 2001, p. 92.

¹³ Jacqueline Rousseau-Dujardin, « Mettre le trauma à l'œuvre », dans Jean-François Chiantaretto (dir.), *Écriture de soi et trauma, op.cit.*, p. 266.

¹⁴ Pamela Ballinger, « The Culture of Survivors : Post-Traumatic Stress Disorder and Traumatic Memory », *History and Memory*, vol. 10, n° 1, printemps 1998, p. 121-122.

contre les femmes, motivée par le genre sexuel, qui est perpétrée contre les femmes de façon collective, même si cela n'arrive pas à toutes les femmes en même temps, dans un même lieu¹⁵ ». Lorsqu'un événement traumatique de ce genre est vu comme privé, il est aussi vu, très souvent, comme insignifiant, comme un événement isolé qu'il vaut mieux oublier, tout simplement. Tout en soulignant la différence entre les événements traumatiques de grande échelle, telle la Shoah, et ceux du domaine privé, d'origine humaine, des théoriciennes comme Leigh Gilmore, Susan Brison et Laura Brown insistent sur la nécessité d'inclure, au sein des études sur le trauma, le trauma individuel et privé, souvent subi par les femmes, ce que Gilmore nomme le trauma mineur (*minoritized trauma*), qui reste souvent secret¹⁶. Mais comment écrire le trauma ? Cette question, que j'aborderai plus loin, est inextricablement liée à la notion du paradoxe inhérent au trauma.

Selon Cathy Caruth, l'expérience du trauma tourne autour de certains paradoxes, dont le premier a trait à l'incapacité de comprendre le souvenir traumatique : même si on a été témoin d'un événement violent, on ne peut pas le comprendre ; il reste en quelque sorte inaccessible, insaisissable ; la vérité du souvenir traumatique est donc une crise de vérité. Ce premier paradoxe est lié à un autre, relatif à l'étrange temporalité de la mémoire traumatique : on ne peut comprendre l'événement comme étant traumatique que plus tard, à travers les divers symptômes et les tentatives différées de compréhension que ces signes d'une grave perturbation produisent¹⁷. Vu que l'événement traumatique n'est pas compris lors du moment où il a eu lieu, il devient perceptible seulement en rapport avec un autre endroit à un autre moment. La victime n'en a qu'une connaissance tardive et différée. Nous verrons que c'est bien le cas de Laure Adler, dont l'accident de voiture la ramène à la maladie et à la mort de son bébé, dix-sept ans après ces événements douloureux.

Enfin, un dernier paradoxe a trait à l'écriture même du trauma subi. Depuis Freud et Janet, les chercheurs dans ce domaine s'accordent pour réitérer l'importance de la narration de l'événement traumatique au sein de ce que Caruth dénomme « un récit significatif¹⁸ ». En effet, le sujet ne saurait se remettre de son trauma, dans la plupart des cas, que par l'emploi du langage et de la narration, l'objet du trauma devenant ainsi le sujet de son histoire. Si le trauma se situe au-delà des mots, il faut néanmoins trouver les moyens pour le dire, pour en construire un récit, et que cette histoire soit entendue par un public ouvert, réceptif, compréhensif. Comme le constatent Shoshana Felman et Dori Laub dans leur étude du film *Shoah* de Claude Lanzmann, « [l]a nécessité du témoignage [...] résulte de l'impossibilité du témoignage¹⁹ ». Il existe toute une rhétorique qui exprime ce paradoxe du trauma, ce couple quasi-oxymorique de l'impossibilité versus la nécessité ou la possibilité de dire le trauma. On entend souvent, par exemple, des expressions telles que dire

¹⁵ Susan Brison, « The Uses of Narrative in the Aftermath of Violence », dans Claudia Card (dir.), *On Feminist Ethics and Politics*, Lawrence, University Press of Kansas, 1999, p. 213. Je traduis.

¹⁶ Voir Leigh Gilmore, *The Limits of Autobiography*, op.cit., p. 31. Voir aussi Laura S. Brown, « Not Outside the Range : One Feminist Perspective on Psychic Trauma », dans Cathy Caruth (dir.), *Trauma : Explorations in Memory*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995, p. 100-112.

¹⁷ Les symptômes les plus typiques du trauma sont des troubles de sommeil, des hallucinations, des cauchemars et des rêves récurrents, des flashbacks, un état d'hyper-vigilance, la dépression, l'incapacité de se concentrer, un manque d'intérêt pour les activités qui ont autrefois donné du sens à la vie du sujet et enfin, une perte de contrôle de soi-même et de son environnement.

¹⁸ Cathy Caruth, *Unclaimed Experience*, op.cit., p. 117.

¹⁹ Shoshana Felman et Dori Laub, *Testimony : Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York/Londres, Routledge, 1992, p. 224. Je traduis.

l'indicible, exprimer l'inexprimable, représenter ce qui excède la représentation, dire ce qui ne se laisse pas dire. Cela dit, il importe de remarquer la grande quantité de récits littéraires et de témoignages sur le trauma, allant de Charlotte Delbo à Annie Ernaux. Il existe donc bel et bien des représentations verbales et visuelles de ces expériences traumatiques, ce qui veut dire qu'elles ne sont pas *absolument* indicibles (*unspeakable*), à la différence de ce qui laissent entendre les oxymores typiques. Cela m'amène à un point crucial, à savoir : quel(s) moyen(s) discursif(s), linguistique(s), rhétorique(s), ou énonciatif(s) peuvent représenter l'excès et la souffrance du trauma ?

L'esthétisation du récit traumatique

Aussi difficile la narration du trauma soit-elle, elle demeure absolument essentielle à la guérison, même partielle, de la victime, selon les théoriciens, puisque le récit du trauma aide la victime à exercer un contrôle plus grand sur ses souvenirs traumatiques et autres symptômes dérangeants, à mieux maîtriser son environnement et à rétablir son rapport avec l'humanité. Il permet aussi à la victime d'intégrer l'épisode dans sa vie (avant et après l'incident), et à devenir un sujet actif, au lieu d'être un objet passif de violence²⁰. D'après certains théoriciens, l'esthétisation du récit traumatique est à éviter, au profit du seul mode documentaire²¹. Ces chercheurs établissent une corrélation entre échec éthique et succès esthétique, comme si le langage figuratif était très suspect, comme si l'emploi des tropes et des figures nous éloignait trop du référent, séduisant la lectrice ou le lecteur par le langage lui-même²². Par contre, de nombreux théoriciens constatent la nécessité de la transposition artistique du trauma²³, notant la part non négligeable de la fiction²⁴ et des procédés littéraires comme des trous, une temporalité non chronologique²⁵, un jeu avec les genres littéraires, l'usage fréquent de métaphores et d'autres figures. C'est justement sur les jeux temporels dans les textes écrits et visuels que Roger Luckhurst insiste : selon lui, les textes traumatiques témoignent d'un refus du récit linéaire et de la progression narrative logique, où les liens entre cause et effet seraient évidents ; de plus, ces textes mettent également en relief des révélations tardives qui réorientent la signification du récit²⁶. À cet égard, Leigh Gilmore parle du « sujet lyrique » du trauma, qui ne vise pas tant la reconstitution mimétique de l'expérience douloureuse que la représentation poétique, plus fidèle, cette dernière, au traumatisme²⁷. Autre caractéristique saillante de plusieurs récits traumatiques faisant partie de leur esthétisation, l'emploi de la répétition – lexicale et autre – fait écho au langage inconscient de la répétition à travers lequel le trauma s'est déjà exprimé, sous la forme de cauchemars, de flashbacks, et ainsi de suite²⁸. Une analyse de deux textes récents de trauma « mineur » permettra de dégager les formes discursives de leur esthétisation.

²⁰ À ce propos, voir Susan J. Brison, « The Uses of Narrative », *op.cit.*, p. 215-217.

²¹ Voir, par exemple, Berel Lang, *Act and Idea in the Nazi Genocide*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.

²² Voir Thomas Trezise, « Unspeakable », *The Yale Journal of Criticism*, vol. 14, n° 1, 2001, p. 4, 6 et 7.

²³ C'est le cas notamment de Jacqueline Rousseau-Dujardin, « Mettre le trauma à l'œuvre », *op.cit.*, p. 271.

²⁴ À cet égard, voir Leigh Gilmore, *The Limits of Autobiography*, *op.cit.*, p. 14-15.

²⁵ Voir Régine Robin, « Traumatisme et transmission », *op.cit.*, p. 131.

²⁶ Roger Luckhurst, *The Trauma Question*, Londres/New York, Routledge, 2008, p. 87-116.

²⁷ Leigh Gilmore, *The Limits of Autobiography*, *op.cit.*, p. 37.

²⁸ *Ibid.*, p. 7.

Le trauma du cancer dans *L'usage de la photo*²⁹

Dans *L'Usage de la photo*, Annie Ernaux se joint à Marc Marie pour produire une émouvante composition verbale et visuelle à deux voix qui s'avère en fait « un ménage à trois³⁰ » – Ernaux, Marie et la mort –, où les deux auteurs commentent, à tour de rôle, quatorze photos de leurs vêtements jetés par terre ou sur des meubles dans la fougue de leur passion. La nature double du livre se manifeste sur quelques plans différents : l'interaction du texte et de l'image ; celle du masculin et du féminin ; la présence des vêtements et l'absence des corps ; les deux registres textuels, à savoir la passion, volet euphorique, et la souffrance, volet dysphorique du livre ; la présence textuelle de l'histoire de la maladie et l'absence de photos de la malade ; et enfin, la coexistence textuelle des signes de la vie et de la mort. Comme ces remarques le laissent entendre, cette histoire d'amour en est aussi une de la maladie, car pendant cette même période, Ernaux était en traitement pour un cancer du sein. Les photos érotiques jouent, entre autres, le rôle de catalyseur pour déclencher l'écriture de ce qui ne se laisse pas dire, du moins, pas facilement, et de ce qui ne se laisse pas voir. Dans ce qui suit, j'analyserai la représentation de ce qu'Annie Ernaux appelle « l'autre scène³¹ », celle de la maladie et du corps dévasté, absente des photos mais inextricablement liée à ces dernières. Seront également examinés les rapports entre la représentation de la maladie et le registre érotico-amoureux du texte, les deux étant, en fait, indissociables.

Par rapport aux traits typiques du récit autobiographique du cancer du sein, un nouveau type d'autopathographie selon G. Thomas Couser, le texte d'Annie Ernaux et Marc Marie opère une série d'écarts, pour aboutir à une véritable reconfiguration du genre³². Si ce n'est pas le premier texte collaboratif où il est question du cancer du

²⁹ Certaines des idées présentées dans cette section sont reprises de Barbara Havercroft, « L'autre "scène" : l'écriture du cancer dans *L'Usage de la photo* », dans Sergio Villani (dir.), *Annie Ernaux : Perspectives critiques*, Ottawa, Legas, 2009, p. 127-137.

³⁰ Annie Ernaux et Marc Marie, *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005, p. 76.

³¹ Notons l'importance capitale de l'expression « la scène » chez Annie Ernaux. Elle s'en sert, entre autres, dans *La honte* pour désigner l'événement traumatique qu'était la tentative d'homicide (où son père a failli tuer sa mère) qui a marqué toute sa vie et toute son œuvre. Voir Annie Ernaux, *La honte*, Paris, Gallimard, 1997, p. 17, 18, 19, 30, 38 et 133. Dans *L'Usage de la photo*, il est évidemment question d'un traumatisme d'un autre ordre.

³² D'après G. Thomas Couser, la trame événementielle de ce type de récit comporte certaines scènes typiques, présentées souvent dans le même ordre chronologique : la découverte d'une bosse suspecte ; le diagnostic d'un cancer ; la description de diverses sortes de traitements possibles ; une intervention chirurgicale ; des traitements supplémentaires, telles la radiothérapie et la chimiothérapie, sinon un traitement hormonal ; le recours à d'autres types de thérapie, tels l'acupuncture ou le massage ; et enfin, le retour à une vie relativement normale. Ainsi le dénouement de ce genre de récit est-il presque toujours positif, car la narratrice ne raconte normalement son épreuve que si elle en est physiquement et moralement capable. De plus, la recherche d'une perruque pour dissimuler la calvitie provoquée par la chimiothérapie, ou d'une prothèse pour remplacer le sein enlevé, sont des incidents récurrents de ces récits, qui sont typiquement imprégnés d'une anxiété soutenue. Toujours selon Couser, ces récits doivent prendre position face au stéréotype insidieux, relié au genre sexuel, de la femme atteinte du cancer du sein : moins attirante, croit-on, sur le plan sexuel, parfois mutilée ou déformée ; en quelque sorte, moins « femme » qu'avant la maladie. Voir G. Thomas Couser, *Recovering Bodies : Illness, Disability, and Life Writing*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1997, p. 36-80. Enfin, Susan Sontag remarque, dans le discours sur le cancer, l'emploi de métaphores du registre guerrier et militaire, ainsi que celui de la possession démoniaque : envahies par des tumeurs malignes à exorciser, les patientes s'engagent dans une lutte à mort, voire un combat lors duquel leurs corps sont « bombardés » par les rayons toxiques de la radiothérapie. Voir Susan Sontag, *Illness as Metaphor*, New York, Farrar, Straus et Giroux, 1978, p. 64-65.

sein³³, *L'Usage de la photo* semble être le premier où se côtoient de façon soutenue le registre érotico-amoureux et celui du cancer, où la vocation double fait en sorte que le texte ne porte pas exclusivement sur le trauma de la maladie. Bien que les photos soient présentées dans un ordre chronologique, la trame événementielle de la maladie, quant à elle, est fragmentée et non linéaire, elle comporte des analepses et des prolepses, et elle est plutôt régie par son association aux photos. Il n'y a pas non plus d'insistance constante sur le langage figuré de la guerre, souvent utilisé dans ce genre de récit, quoique la narratrice évoque dans la préface au livre son « combat flou [et] stupéfiant [...] entre la vie et la mort³⁴ » que constitue cette « autre scène³⁵ » absente des photos. L'essentiel dans *L'Usage de la photo*, c'est surtout le rapport entre le texte et les images, le jeu entre le visible et l'invisible, l'oscillation habile entre le registre érotique et celui de la maladie et la mort possible.

Pour ce qui est du rapport image-texte dans *L'usage de la photo*, de cette double articulation verbale et visuelle, on constate que chaque photo dans le texte est accompagnée d'un titre qui précise, dans la plupart des cas, le moment et le lieu où elle a été prise. Par la suite, la photo est commentée d'abord par Annie Ernaux, et ensuite par Marc Marie ; chacun des auteurs confère un intertitre à son texte qui laisse deviner l'interprétation personnelle de la photo qui suivra. Le plus souvent, chaque auteur commence son texte par la description des vêtements et des objets photographiés. Il s'agit là d'une des fonctions du texte face à l'image proposées par Roland Barthes³⁶, à savoir l'ancrage, qui sert, sur le plan dénotatif, à identifier « purement et simplement les éléments de la scène et la scène elle-même », « fix[ant] [ainsi] la chaîne flottante des signifiés, de façon à combattre la terreur des signes incertains³⁷ ». Cette fonction dénominative s'avère essentielle dans le cas des clichés noirs et blancs dans *L'Usage de la photo*, où l'identification de certains vêtements n'est pas toujours évidente³⁸. Une fois identifiés et dénommés, les différents éléments de la scène sont susceptibles de s'emparer de connotations diverses. L'arrangement pêle-mêle, ce désordre non planifié des vêtements enlevés et déposés çà et là, et de toute évidence, rapidement, avant l'amour, connote la fougue et l'intensité de la passion. Les vêtements, codés sur le plan du genre sexuel, connotent le féminin et le masculin qui s'entrelacent, s'enchevêtrent par terre, tout comme le font les corps absents. La disposition des vêtements, dont la couleur est précisée dans le texte, connote une œuvre d'art, ce que les termes « composition³⁹ » et « nature morte⁴⁰ » utilisés par Ernaux confirment⁴¹. Les photos fonctionnent aussi en tant que

³³ À cet égard, voir Sandra Butler et Barbara Rosenblum, *Cancer in Two Voices* (s. l., Spinsters Ink, 1991), un livre hybride constitué d'entrées de journal intime écrites par les deux femmes, des lettres aux amis de Rosenblum dans lesquelles cette dernière leur donne des nouvelles de sa condition médicale, et des sections plus longues et détaillées sur la maladie. Dans *Exploding Into Life* (New York, Aperture, 1986), Dorothea Lynch et son conjoint Eugene Richards produisent un texte où des photos du corps souffrant prises par Richards accompagnent le texte rédigé par Lynch (et édité par Richards).

³⁴ *L'Usage de la photo*, p. 12.

³⁵ *Idem.*

³⁶ Voir Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Œuvres complètes*, Tome I : 1942-1965, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 1421.

³⁷ *Idem.*

³⁸ La narratrice elle-même est bien consciente de cette difficulté, comme l'indiquent ses commentaires sur certains vêtements étendus par terre dans la première photo du texte : « De l'autre côté, le long du mur, un petit tas noir et blanc, impossible à identifier », *L'Usage de la photo*, p. 23.

³⁹ *L'Usage de la photo*, p. 25, p. 29, p. 31.

⁴⁰ *Ibid.* p. 71.

⁴¹ Cette qualification d'œuvre d'art n'est pas sans rappeler le tableau créé par Ernaux et Philippe Vilain, lui aussi le fruit de la passion, dont il est question dans Annie Ernaux, « Fragments autour de Philippe V. », *L'Infini*, n° 56, hiver 1996, p. 26. Pour une analyse de

métonymies, montrant par contiguïté et par synecdoque les corps absents des deux amoureux. En effet, les amants signalent explicitement, dans leurs remarques accompagnant les photos, ce fonctionnement métonymique des vêtements photographiés et leur lien avec les corps qui les portaient un peu plus tôt. Lors d'une description des vêtements de Marc Marie, par exemple, Annie Ernaux note que sa ceinture, toujours prise dans son jean, « entoure et maintient un ventre absent⁴² ». Et les vêtements gisant par terre, « tombés dans une posture humaine », sont la « [f]orme vide du corps de M. ⁴³ ». Tout porte à croire que les corps des amoureux absents sont aussi entrelacés dans la fièvre de la passion que le sont leurs vêtements jetés par terre. Ainsi, on voit que le registre érotique du texte est mis en place par la seule vue des photos des vêtements et aussi par ce qui est visible : le sous-vêtement, que ce soit le soutien-gorge, le boxer, les jarretelles ou le caleçon, figure sur plusieurs photos.

Mais il existe une oscillation constante entre les deux registres à l'œuvre, ainsi qu'une insistance sur l'amour et sur l'érotisme, ce qui permet à Ernaux et à Marie de contrer le stéréotype péjoratif de la femme souffrant du cancer du sein, tel que l'on le retrouve souvent dans ce genre d'autopathographie : la femme peu attirante, accablée par la maladie, le corps mutilé et la tête chauve. Atteinte dans sa féminité même, la patiente du cancer du sein ne constitue pas le portrait de la femme désirée et désirante, prête à s'engager dans des jeux érotiques. Mais voilà qu'Ernaux et Marie détournent même certains effets déplaisants de la maladie et des traitements pour les transformer en signes positifs. Il en est ainsi, par exemple, lors de la perte complète des cheveux et des poils corporels, source de chagrin pour Ernaux, qui hésite à se montrer la tête nue (sans foulard ni perruque) devant son amant. Là où la narratrice se compare à des femmes tondues à la Libération⁴⁴, Marie défait toute connotation négative de la tête chauve : « je me suis montrée à lui pour la première fois avec mon crâne chauve. [...] Il m'a dit que ça m'allait bien. Il a remarqué que mes cheveux commençaient à repousser, un minuscule duvet de poussin blanc et noir⁴⁵. » Au lieu de réagir de façon négative devant la nouvelle apparence d'Ernaux, Marie lui fait des compliments, évoquant également l'espoir de la renaissance – et donc, de la santé et de la vie à venir – par l'image du poussin. Sans diminuer en rien la souffrance ou le sérieux du cancer du sein, Ernaux et Marie réussissent à construire un véritable contre-discours par rapport au stéréotype de la femme victime de cette maladie dévastatrice.

Si c'est l'écriture qui souligne et qui développe le registre euphorique du désir déjà amorcé dans les photos, qu'en est-il des détails de l'histoire du cancer du sein ? En effet, ce ne sont pas que les corps amoureux qui sont désignés par métonymie dans les photos sans corps, c'est aussi le corps absent et malade de la narratrice, menacée de disparaître, corps rongé par la maladie et « photographié des quantités de fois sous toutes les coutures et par toutes les techniques existantes⁴⁶ ». Mais ces photos médicales, témoins incontournables de la souffrance, restent entièrement

cette création artistique et des rapports intertextuels entre les textes d'Ernaux et ceux de Vilain, voir Barbara Havercroft, « Auto/biographies croisées : l'étreinte d'Annie E. et Philippe V. », dans Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), *Vies en récit : formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Éditions Nota bene, 2007, p. 159-183.

⁴² L'Usage de la photo, p. 89.

⁴³ *Idem*. Le fonctionnement métonymique des photos est souligné par la référence intertextuelle à une nouvelle de Maupassant, où la servante, pour admettre qu'elle a fait l'amour avec son maître, profère l'énoncé suivant, qui relève aussi bien de la métonymie que de l'euphémisme: « On a mélangé nos souliers », *L'Usage de la photo*, p. 46.

⁴⁴ *L'Usage de la photo*, p. 36-37.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 149.

absentes du texte⁴⁷. Ce n'est que par le biais de l'écriture que le trauma du cancer s'inscrit explicitement dans le texte. Et cet autre registre, cet autre volet majeur de *L'Usage de la photo*, Ernaux et Marie le déploient en utilisant quelques stratégies discursives précises, telle l'exposition claire de certains détails relatifs à la maladie et aux traitements nécessaires.

À quelques reprises dans le texte, la narratrice, adoptant un ton franc qui n'est pas sans rappeler celui de certains passages de « *Je ne suis pas sortie de ma nuit*⁴⁸ », se sert d'un discours d'exposition presque scientifique, pour livrer des détails de son expérience dysphorique. Tel est le cas de l'explication, dans une note en bas de page, du fonctionnement du cathéter enfoncé dans son corps lors de la chimiothérapie pour y introduire « les substances qui détruisent les cellules malignes⁴⁹ ». Dans un commentaire métatextuel révélateur, la narratrice dévoile le motif de cette note : « Je décris avec précision ce dispositif, parce que tout cela est inconnu à la plupart des gens. J'étais, avant, dans la même ignorance⁵⁰. » Aussi le discours de la narratrice remplit-il une fonction didactique, visant plus que la seule sympathie de ses lecteurs ; il leur apprend certaines procédures relatives au traitement de chimiothérapie auxquelles la patiente est sujette. Une instance analogue de cette exposition directe du traitement médical se trouve vers la toute fin du livre, où Ernaux fournit succinctement les détails spécifiques, sous forme de liste⁵¹, encore une fois dans une note, de tout ce qu'elle a subi :

Mammographie, drill-biopsie du sein, échographie des seins, du foie, de la vésicule, de la vessie, de l'utérus, du cœur, radiographie des poumons, scintigraphie osseuse et cardiaque, IRM des seins, des os, scanner des seins, de l'abdomen et des poumons, tomographie par positrons ou PET-scan. J'en oublie sûrement⁵².

Dans cet extrait, l'emploi de l'énumération, de cette longue liste de tests médicaux, dont chacun est identifié uniquement par son nom, sert à accentuer la sévérité de la maladie et la durée de la souffrance.

Annie Ernaux l'avoue ouvertement : le cancer était le moteur de son écriture dans *L'Usage de la photo*⁵³. Pourtant, cette mise en texte de la maladie ne s'est pas effectuée selon les traits habituels du récit autobiographique du cancer du sein, mais plutôt sous une forme originale et expérimentale. Ce sont justement le choix de la forme fragmentaire et le jumelage innovateur des photos et du texte, ainsi que celui des registres érotique et maladif qui lui offrent le moyen d'écrire la maladie : « C'est seulement en commençant d'écrire sur ces photos que j'ai pu le faire. Comme si l'écriture des photos autorisait celle du cancer. Qu'il y ait un lien entre les deux⁵⁴. »

⁴⁷ Notons pourtant qu'Ernaux se montre crâne nu, la calvitie provoquée par la chimiothérapie bien en évidence, sur une photo incluse dans Annie Ernaux, *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, 2011, p. 97.

⁴⁸ Dans ce journal consacré à la maladie et à la mort de sa mère, Ernaux décrit son triste déclin en se servant de deux stratégies textuelles opposées : l'exposition très franche de la dysfonction corporelle et mentale, d'un côté, et l'emploi d'euphémismes, de l'autre. Voir Barbara Havercroft, « Auto/biographie et agentivité au féminin dans “*Je ne suis pas sortie de ma nuit*” d'Annie Ernaux », dans Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis (dir.), *La francophonie sans frontière : une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 517-535.

⁴⁹ *L'Usage de la photo*, p. 18.

⁵⁰ *Idem*.

⁵¹ Ce procédé discursif constitue un trait saillant de l'écriture d'Ernaux et se retrouve dans plusieurs de ses textes. Voir, entre autres, Annie Ernaux, *Passion simple*, Paris, Gallimard, 1991, p. 14, 20, 27 et 28; et *La honte*, *op.cit.*, p. 26-27, 56-57, 68, 75, 83 et 103.

⁵² *L'Usage de la photo*, p. 149.

⁵³ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁴ *Idem*.

Si l'écriture l'aide à surmonter le trauma de sa lutte difficile contre le cancer, elle transcende sa propre expérience, car Annie Ernaux expose, *sans* l'usage des photos de la maladie, la réalité de cette dernière dans ce geste courageux et politique de « posséder⁵⁵ » le cancer par sa révélation au public. Ce faisant, elle fait le geste éthique de créer une solidarité avec les milliers d'autres femmes atteintes de cette même maladie qu'elle représente par la synecdoque éloquente des « [t]rois millions de seins couturés, scannérisés, marqués de dessins rouges et bleus, irradiés, reconstruits, cachés sous les chemisiers et les teeshirts, invisibles⁵⁶ ». Ce dévoilement personnel et collectif, cette écriture du « triomph[e] [sur] la mort par l'amour et l'érotisme⁵⁷ », fonctionne par conséquent comme un témoignage offert aux autres femmes, leur donnant une source d'encouragement et d'espoir, en plus de certains renseignements utiles sur la maladie. Aussi Annie Ernaux passe-t-elle du seul statut du sujet malade, soumise à une dure souffrance physique et psychologique, à celui d'agent, capable d'intervenir sur sa propre vie à ce stade si éprouvant.

Le deuil maternel dans *À ce soir*⁵⁸

Si, dans *L'Usage de la photo*, Ernaux et Marie mêlent habilement l'histoire de la maladie mortelle et celle de l'amour, dans *À ce soir*, Laure Adler se consacre à l'histoire dysphorique de la mort de son fils Rémi, à l'âge de neuf mois, d'un grave problème respiratoire. C'est le portrait de la mère endeuillée, « une mère vivante qui a perdu son enfant⁵⁹ », ainsi que l'histoire de la lutte courageuse du bébé à l'hôpital, intubé et branché à des machines durant quelques mois de souffrance extrême que Laure Adler nous livre dans ce récit émouvant⁶⁰. Un accident de voiture évoqué par la narratrice au début du récit lui sert de lien avec l'autre « accident », terme qu'elle utilise pour faire référence au commencement subit de la maladie de Rémi il y a dix-sept ans, lorsqu'elle était partie au travail. Ainsi sa propre confrontation avec la mort agit-elle comme catalyseur, l'incitant à faire le deuil scriptural dont elle n'avait pas été capable auparavant. Le texte affiche une chronologie perturbée, typique des récits de trauma, procédant par une série d'analepses et de prolepses, lors desquelles la narratrice revisite le jour de « l'accident » de Rémi ; les souvenirs du temps heureux passé avec lui avant sa maladie; sa grossesse, qui « fut un enchantement⁶¹ » ; la naissance du bébé fort et sain ; toute l'histoire douloureuse de son séjour à la

⁵⁵ Couser emploie ce verbe pour faire référence à la force politique et thérapeutique du récit autobiographique du cancer du sein : « Quels que soient les choix de ces femmes concernant leur traitement [...], elles ont toutes décidé de posséder leur maladie au lieu de se faire passer comme des femmes en bonne santé, physiquement intactes ». Voir G. Thomas Couser, *Recovering Bodies*, op.cit., p. 77. Je traduis.

⁵⁶ *L'Usage de la photo*, p. 84.

⁵⁷ Annie Ernaux, *Les années*, Paris, Gallimard, 2008, p. 235.

⁵⁸ Cette discussion reprend certaines idées élaborées dans Barbara Havercroft, « Les traces vivantes de la perte : la poétique du deuil chez Denise Desautels et Laure Adler », *Voix et images*, vol. XXXV, n° 1 (106), *Narrations contemporaines au Québec et en France : regards croisés*, automne 2010, p. 79-95.

⁵⁹ Laure Adler, *À ce soir*, op.cit., p. 48.

⁶⁰ Ce livre constitue la première fois où Adler s'aventure sur le terrain autobiographique. Journaliste et historienne des femmes, Adler est aussi connue pour sa biographie de Marguerite Duras et ses études de la pensée de Hannah Arendt et de Simone Weil. Elle a également co-écrit un livre sur la représentation artistique de la femme amoureuse à travers l'histoire, textes et images à l'appui. Voir Laure Adler et Éliisa Lécosse, *Les femmes qui aiment sont dangereuses*, Paris, Flammarion, 2009. Plus récemment, elle a fait paraître une biographie sur Françoise Giroud. Voir Laure Adler, *Françoise*, Paris, Grasset, 2011.

⁶¹ *À ce soir*, p. 31.

« réanimation pédiatrique », ce « présent immortel, un présent sans avenir⁶² » que fut le temps de la maladie ; et enfin, le décès du petit et les activités du lendemain de sa mort. Rédigé en fragments, ponctué par des passages métatextuels ancrés dans le présent de l'énonciation narrative, le récit pousse constamment le lecteur en avant par le biais de cataphores dont le référent tarde parfois à se révéler. Parmi les multiples stratégies textuelles mobilisées par Adler afin de donner voix à son deuil interminable, je m'attarderai sur la discussion de son emploi de fragments, de figures rhétoriques et du discours métatextuel.

Rien n'est peut-être plus emblématique de la douleur de la narratrice, sa « compagne⁶³ » constante depuis dix-sept ans, que la forme fragmentaire du récit. Ginette Michaud l'a bien décrit, le fragment est non seulement la « forme de la rupture par excellence », mais aussi celle « d'un manque, d'une faille constitutive du langage⁶⁴ ». Quelle meilleure façon de dire ce manque fondamental au cœur du deuil que d'inscrire cette absence littéralement dans le texte, absence incarnée tant par l'inachèvement et le discontinu du fragment que par les blancs qui séparent les divers morceaux du texte ? Comme le souligne Michaud, le fragment exhibe « *en lui-même* [...] ce manque du langage⁶⁵ » qui reflète bien la carence de mots aptes à énoncer le deuil aussi bien que l'inaccomplissement du processus. De plus, le texte fragmentaire procède par bribes, de manière parcellaire, créant un certain rythme par le biais des blancs, ce qui instaure une lecture constamment interrompue et recommencée.

À *ce soir* est constitué uniquement de fragments de longueur variée, allant d'un seul mot à des paragraphes composés de plusieurs phrases⁶⁶. Effectivement, il n'y a qu'une suite de fragments coupés par des espaces blancs. Les fragments les plus courts sont parfois utilisés lors des moments les plus durs pour la narratrice, pour y inscrire son extrême émotion. Tel est le cas de son évocation de la première fois qu'elle aperçoit son fils à l'hôpital, à la réanimation pédiatrique où les petits sont liés aux machines qui facilitent leur survie : « C'était la salle des machines. / De tout petits corps et d'énormes machines bleues et grises⁶⁷. » La forme fragmentaire s'avère également apte à exprimer le corps fragmenté du fils, rattaché aux machines qui respirent à sa place et intubé pour recevoir son alimentation, une fragmentation corporelle qui fait l'objet d'un fragment particulier : « Il n'était plus à nous, mais quand nous prenions possession de cet espace où on était cloué [...] et où on reconstituait des fragments de celui qui fut nôtre avant la catastrophe, nous avons l'impression que quelque chose se recomposait autour de son lit [...]. Notre peau contre la sienne. Une main chacun⁶⁸. » Dans cet extrait, la fragmentation métonymique du corps du fils sert aussi à communiquer le sentiment d'éloignement qu'éprouvent les parents par rapport à celui qui ne leur « appartient » presque plus, sinon par fragments. Si le saut entre les différents fragments représente une progression, voire les diverses étapes de la maladie et de la brave lutte du petit, le texte brisé reflète aussi l'état d'âme de la narratrice, sa vie brisée par le décès et par le deuil, une souffrance qu'elle décrit de la façon suivante : « La sensation d'une

⁶² *Ibid.*, p. 83.

⁶³ À *ce soir*, p. 47.

⁶⁴ Ginette Michaud, *Lire le fragment : transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, LaSalle, Éditions Hurtubise, 1989, p. 9-10.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁶⁶ D'autres écrivains ont eux aussi fait du fragment la forme privilégiée pour rédiger un texte de deuil. À ce propos, voir entre autres Jacques Derrida, « Les morts de Roland Barthes », dans Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris, Galilée, 2003, p. 57-97 ; et Roland Barthes, *Journal de deuil*, Paris, Seuil/Imec, 2009.

⁶⁷ À *ce soir*, p. 104. La barre oblique que j'ajoute au texte indique la présence d'un blanc, de la séparation entre les fragments.

⁶⁸ À *ce soir*, p. 109.

coupure envahira désormais ma perception des êtres et des choses. Coupure à l'intérieur de moi-même [...]»⁶⁹. » Cette coupure affective se donne littéralement à voir dans son récit haché, coupé en morceaux, qui crée pourtant un certain rythme lors de la lecture interrompue. Et cette respiration difficile que provoque la lecture des fragments n'est pas sans rappeler celle, pénible et artificielle, du petit garçon, facilitée par les machines : « Nous sommes habitués aux machines. À leur bruit, aux signaux lumineux qu'elles émettaient, aux signes qu'elles produisaient, à la cadence de leur souffle⁷⁰. » Les espaces vides entre les fragments participent, eux aussi, à cette respiration de l'écriture et de la lecture, tout en évoquant le non-dit du deuil et l'absence de Rémi, qui ne survit que dans la mémoire de ses parents et dans ce récit même⁷¹. Ainsi, ce qui sépare les fragments – l'intervalle, le vide – fonctionne aussi pour faire allusion à la séparation permanente entre parents et enfant, une interruption définitive provoquée par son décès.

Contrairement à d'autres auteurs qui font appel entre autres aux intertextes pour dire leur deuil, Adler recourt à certaines figures de style pour énoncer sa détresse⁷². De ces figures, ce sont les métaphores et les comparaisons qui sont les plus nombreuses, utilisées pour communiquer l'état de la mère, du père et du bébé lors de l'épreuve de la maladie et de la mort. En effet, la plupart des métaphores ont trait soit à la mère soit aux deux parents ensemble unis dans leur souffrance. L'effet de choc que cause la maladie subite de Rémi est représenté par une série de métaphores décrivant la mère avant et après « l'accident » du petit. Se servant du registre animal, la narratrice se décrit en tant qu'« otarie bienheureuse⁷³ » ou comme « une grosse vache endormie⁷⁴ » lors de sa grossesse, une période de plénitude euphorique également caractérisée par les isotopies de bonheur et de liquidité⁷⁵. Tout autres sont les métaphores d'autoreprésentation utilisées pour décrire son état d'effroi, suite à la nouvelle que quelque chose de grave est survenu à Rémi : « Je suis une pierre qui tombe, un arbre qu'on vient d'abattre, une friche de terre offerte à la herse du tracteur⁷⁶. » Le choc représenté dans ce groupe ternaire de métaphores évoquant la destruction est réitéré à l'aide d'une autre métaphore dans le même fragment : « Je suis une masse indistincte, lourde, encombrante. J'ai la sensation de devenir énorme comme si la douleur gonflait les tissus⁷⁷. » Le contraste entre ces deux groupes de métaphores est très frappant : la lourdeur de la grossesse crée un véritable bonheur qui cède le pas, après le commencement de la maladie de Rémi, à une lourdeur pénible, voire une immense douleur. Sur le plan corporel, la plénitude bienvenue de la

⁶⁹ *Ibid.*, p. 91.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 157. Ailleurs dans le texte, la narratrice évoque de nouveau la notion du rythme de la respiration : « Respirer avec lui, sur son rythme, c'était cela notre affaire », *À ce soir*, p. 181.

⁷¹ Gill Rye suggère que les blancs sont employés pour signifier l'incapacité des mots à représenter la douleur maternelle, ainsi que pour laisser des espaces propices à l'inscription des sentiments indicibles et intimes. Voir Gill Rye, « Family Tragedies : Child Death in Recent French Literature », dans Marie-Claire Barnet et Edward Welch (dir.), *Affaires de famille : The Family in Contemporary French Culture and Theory*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2007, p. 275.

⁷² À part l'épigraphe, tiré de la *Critique de la raison pure* d'Emmanuel Kant, il n'y a qu'un seul intertexte dans le récit d'Adler, en l'occurrence le célèbre vers du poème « Recueillement » de Baudelaire que la narratrice fait sien : « Sois sage, ô ma douleur, et tiens-toi plus tranquille », *À ce soir*, p. 47.

⁷³ *À ce soir*, p. 32.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁷⁵ La narratrice raconte, par exemple, que « [t]out coulait en moi, le sang, la vie, les flux, les humeurs, le désir » (*À ce soir*, p. 32) et qu'elle portait des vêtements serrés pour mettre en évidence « cette nouvelle silhouette », (*À ce soir*, p. 39) de femme enceinte.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁷⁷ *Idem.*

« grosse vache endormie » est remplacée par le poids lourd de la panique et du malheur.

Saisissantes sont aussi les comparaisons qui s'appliquent au fils et à la mère. À deux occasions, Adler vise à mettre en relief à la fois l'innocence, la souffrance et le courage du petit, en se tournant vers le registre religieux : « Branché, perfusé, attaché comme un petit christ en croix, il ne pouvait sourire⁷⁸. » Et elle renchérit sur cette image du petit martyr fragile par l'évocation de la scène de la crèche, où les parents sont comparés à la vache et à l'âne qui entourent l'enfant divin : « Nos souffles le réchauffaient comme ceux de la vache et de l'âne qui avaient sauvé le petit Jésus transi de froid⁷⁹. » Ici, la combinaison des registres animal (les parents) et religieux (Rémi transfiguré en petit Christ) accentue la souffrance du bébé et l'élève au-dessus du rang de l'être humain moyen⁸⁰. Ce recours au registre animal se manifeste de nouveau au sein d'une autre comparaison, en l'occurrence celle du bébé au poisson sorti de l'eau : « si elle [la machine] arrêta, il [Rémi] se retrouverait comme un poisson échoué sur le sable⁸¹. » Cette dernière comparaison surgit plus loin dans le texte, lorsque l'espoir d'une guérison complète devient moindre ; ainsi met-elle en évidence l'état grave de la santé de Rémi et sa dépendance totale aux machines pour survivre.

Autre composante importante du travail énonciatif du deuil chez Adler, le discours métatextuel ancré dans le présent de l'énonciation narrative revient souvent dans le récit, lui conférant toute une dimension autoréflexive. La plupart de ces remarques métatextuelles tournent autour de la raison d'être du texte : pourquoi le rédiger, à quelles fins ? Il est clair qu'Adler ne se fait aucune illusion quant à la capacité de l'écriture de la « guérir » de sa détresse, d'achever le travail du deuil, car elle stipule explicitement ce qu'elle ne vise pas en écrivant ce livre : « Je n'écris pas pour me souvenir. Je n'écris pas pour apaiser la douleur. Je sais depuis dix-sept ans que la douleur est et demeurera ma compagne⁸². » Si ce n'est pas pour se remémorer ou pour chasser la peine, pourquoi ce texte s'est-il « imposé à [elle]⁸³ », à quoi bon l'écrire ? La réponse complexe à cette question primordiale fait l'objet de bon nombre de commentaires métatextuels, tous d'ordre explicatif, comme si l'auteure sentait le besoin de s'assurer que sa démarche n'était pas futile. Tout d'abord, elle qualifie son texte de « tentative de raccommodement avec le monde⁸⁴ », précisant que même si ces « pauvres mots⁸⁵ » ne pouvaient pas souder la scission en elle « entre le je et le elle⁸⁶ », « ce seul bain de mots [l]'a tenue en vie⁸⁷ ». Ainsi, un rapport s'instaure entre écriture et vie, où les paroles l'aidaient à affronter le vide en elle : « J'écris pour tenter d'approcher avec ces mots cette forme vide en moi, la circonscrire⁸⁸. » Ce désir de vivre, fortement lié à l'acte d'écrire, est réitéré à la toute dernière page du livre, où quatre fragments successifs débutent par l'expression « Vivre après⁸⁹ ». Écrire, c'est donc (sur)vivre, allumer une lueur d'espoir ; les mots de son texte seraient autant de signes de vie : « Ces lignes comme signe de vie et dans

⁷⁸ *Ibid.*, p. 108.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 121.

⁸⁰ Les images du bébé transformé en Christ font écho à la façon dont la narratrice conçoit sa grossesse, car elle se pensait dans l'impossibilité d'avoir d'autres enfants : « Cet enfant était une *divine* surprise », *À ce soir*, p. 30. Je souligne.

⁸¹ *Ibid.*, p. 167.

⁸² *Ibid.*, p. 47.

⁸³ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁸⁵ *Idem.*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 48.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 186.

l'espoir que la vie que je lui ai donnée [à Rémi] est celle qui continue *en moi*⁹⁰. » Comme Jacques Derrida le précise dans ses écrits sur le deuil⁹¹, l'autre défunt ne survit qu'en nous, et Adler lie ce geste de l'intériorisation de l'autre à l'acte d'écrire sur lui et pour lui⁹². Enfin, d'autres remarques métatextuelles révèlent que l'auteure écrit « pour mettre à distance et tenter d'appriivoiser le temps⁹³ ». Si une vieille dame à l'hôpital essaie de la consoler, en lui disant que tout ira mieux « avec le temps⁹⁴ », il n'est est rien pour Adler, d'après qui « rien ne s'efface, rien ne s'adoucit⁹⁵ » au fil des années. Aussi le discours métatextuel, ces mots sur les mots, ajoute-t-il toute une couche supplémentaire au récit, tout un lieu de réflexion soutenu sur le fonctionnement du texte en train de s'écrire.

La forme fragmentaire, les figures rhétoriques, le métadiscours : voilà autant de stratégies discursives que Laure Adler utilise pour dire le trauma du deuil. Si la recherche épineuse de procédés textuels propices à exprimer ce qui frôle l'inexprimable n'aboutit pas à un travail de deuil complètement accompli, il n'en reste pas moins que l'écriture de la perte remplit plusieurs fonctions mélioratives. Elle peut servir de compagnon et de source de réconfort ; elle peut rendre le défunt plus présent, en lui redonnant vie en quelque sorte par le langage dans ces livres-tombeaux ; elle permet à la personne endeuillée de scruter la signification de sa perte, de lui attribuer un sens ; et enfin, elle l'aide à survivre, à revenir à la vie ou en à retrouver le goût. C'est effectivement sur ce désir de vivre, étroitement lié à l'acte créateur d'écrire, qu'Adler insiste dans le dénouement de son texte. En effet, elle commence les quatre derniers fragments de son texte par la répétition de l'expression « vivre après », soulignant ainsi le double besoin d'une « suite après la fin⁹⁶ » et de l'énonciation du deuil, « même s'il n'y a pas de mots [...] capables de dire la séparation, le manque qui vous déchire⁹⁷ ». Et la création n'est peut-être pas « le résultat définitif du travail du deuil, mais elle représente une tentative de le faire⁹⁸ ». Pour Laure Adler, dire adieu à l'enfant par l'écriture du deuil, ce n'est peut-être pas une façon d'en finir ; ce n'est pas, comme l'affirme Karen McPherson, une simple affaire « d'enterrer les morts et revenir à la vie », mais c'est plutôt une façon de « commencer à vivre en pleine possession de sa perte⁹⁹ ».

Annie Ernaux et Laure Adler mobilisent toute une gamme de stratégies discursives différentes pour raconter leur trauma, pour donner voix à ce qui résiste à la représentation. Chez Ernaux et Marie, ce sont le jeu habile entre image et texte, ainsi que l'oscillation constante entre le registre érotique et celui de la maladie et la mort qui les aident à narrer l'épreuve du cancer. Si l'absence frappante de photos de

⁹⁰ *Ibid.*, p. 61. Je souligne.

⁹¹ Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*, *op.cit.*, p. 198 et ailleurs.

⁹² Ce rapport entre le soi vivant et l'autre disparu nous amène à encore une autre fonction du texte dans son entier, à savoir celle de commémorer le courage du petit Rémi qui s'est livré de toutes ses forces à une véritable lutte pour la vie, ce que la narratrice ne néglige pas de signaler : « Il n'a jamais lâché prise. / [...] Les enfants, aussi, peuvent être courageux. Quelquefois plus que des adultes », *À ce soir*, p. 111.

⁹³ *À ce soir*, p. 48.

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ *Ibid.*, p. 186.

⁹⁷ *Idem.*

⁹⁸ George H. Pollock, « The Mourning Process, the Creative Process, and the Creation », dans David. R. Dietrich et Peter Shabad (dir.), *The Problem of Loss and Mourning : Psychoanalytic Perspectives*, Madison, Connecticut, International Universities Press, 1989, p. 34. Je traduis.

⁹⁹ Karen S. McPherson, *Archaeologies of an Uncertain Future: Recent Generations of Canadian Women Writing*, Montréal/Kingston, McGill-Queen's University Press, 2006, p. 57. Je traduis.

la femme malade peut être interprétée comme une façon d'éviter le trauma, de refuser de l'affronter de façon directe, elle constitue aussi un geste de monstration qui, paradoxalement, l'indique, le souligne et l'inscrit dans le texte. Laure Adler, quant à elle, recourt entre autres au fragment, aux figures rhétoriques et au métadiscours pour dire son deuil, pour l'apprivoiser en quelque sorte. Pour ces deux écrivaines de l'extrême contemporain, « [d]ire le souvenir traumatique, c'est le transformer, c'est le désamorcer, c'est le rendre moins importun, moins dérangeant¹⁰⁰ ». Les divers procédés esthétiques constituent un faire textuel, une écriture engagée qui revisite les blessures du passé pour rendre plus supportables le présent et l'avenir. Exposer ces traumas intimes du cancer du sein et du deuil, c'est passer de la sphère privée au domaine collectif des lecteurs ; c'est faire un geste à la fois éthique et esthétique. Si le trauma est conçu par les théoriciens comme une aporie énigmatique, un nœud de paradoxes, un défi à la narration, il n'en reste pas moins qu'il incite à sa propre représentation, engendrant ainsi des récits qui se révèlent les lieux de sa resignification.

¹⁰⁰ Susan J. Brison, « The Uses of Narrative », *op.cit.*, p. 202. Je traduis.