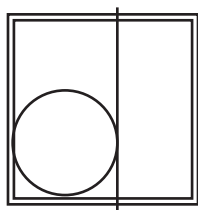


# ÉTUDES LITTÉRAIRES



# ÉTUDES LITTÉRAIRES

LA LITTÉRATURE ET L'EXISTENCE.  
VOCATION, DÉSIR D'ÉCRIRE  
ET FORMES DE VIE



UNIVERSITÉ LAVAL

## COMITÉ DE RÉDACTION

■ Anne-Marie Fortier, directrice ■ Hélène Cazes, University of Victoria ■ Nelson Charest, Université d'Ottawa Nicholas ■ Dion, Université de Sherbrooke ■ Guillaume Pinson, Université Laval ■ Éric Van der Schueren, Université Laval ■ Yen-Mai Tran-Gervat, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle.

## COMITÉ CONSULTATIF

■ Mieke Bal, Université d'Amsterdam ■ Caroline Bayard †, McMaster University ■ Neil Bissoondath, Université Laval ■ Mireille Calle, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle ■ Patrick Dandrey, Université de Paris IV ■ François Dumont, Université Laval ■ Laurent Jenny, Université de Genève ■ Clive Thomson, University of Western Ontario.

■ Adresser la correspondance et les manuscrits à : Études littéraires, Département de littérature, théâtre et cinéma, Pavillon Louis-Jacques-Casault, bureau 3416, 1055 avenue du Séminaire, Université Laval, Québec (Québec), G1V 0A6 ■ Téléphone: 418 656-7844 ■ Télécopieur: 418 656-2991 ■ dresse électronique: [revueel@lit.ulaval.ca](mailto:revueel@lit.ulaval.ca) ■ Site Internet: [www.etudes-litteraires.ulaval.ca](http://www.etudes-litteraires.ulaval.ca) ■ Édition numérique: [www.erudit.org/revue/etudlitt/](http://www.erudit.org/revue/etudlitt/) ■ Facebook: [facebook.com/etudeslitt](https://facebook.com/etudeslitt)

■ Membre associé de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP: [www.sodep.qc.ca](http://www.sodep.qc.ca)) et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS: [www.calj-acrs.ca](http://www.calj-acrs.ca))

■ *Études littéraires* est publiée sous l'égide du Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval, avec l'aide du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et du Fonds de recherche du Québec – Société et culture.

Les textes n'engagent que la responsabilité de leurs signataires La revue *Études littéraires* est indexée dans *Repère*, dans la *Bibliographie der Französischen Literatur* d'Otto Klapp et dans le MLA.

Abonnement annuel: [www.sodep.qc.ca](http://www.sodep.qc.ca), ou contactez-nous (voir à la fin de ce numéro).

Vente au numéro: voir bon de commande à la fin de ce numéro.

Abonnement à la version numérique:

pour une institution: [www.erudit.org/revue/etudlitt](http://www.erudit.org/revue/etudlitt)

pour un individu: [www.sodep.qc.ca](http://www.sodep.qc.ca), ou contactez-nous (voir coordonnées à la fin de ce numéro).

© 2023 Université Laval

Tous droits réservés. Imprimé au Canada

Dépôt légal – 3<sup>e</sup> trimestre 2023

Bibliothèque nationale du Québec

ISSN 0014-214X

PDF 978-2-925269-10-6

EPUB 978-2-925269-09-0

Maquette: Richard Ouellette

Infographie: Folio infographie

Impression: Imprimerie Gauvin

Diffusion en France et en Europe:

Sorbonne Université Presses

Maison de la recherche

28, rue Serpente

75006 - Paris

[pups.paris-sorbonne.fr](http://pups.paris-sorbonne.fr)

# SOMMAIRE

## LA LITTÉRATURE ET L'EXISTENCE. VOCATION, DÉSIR D'ÉCRIRE ET FORMES DE VIE

CE DOSSIER A ÉTÉ PRÉPARÉ SOUS LA DIRECTION  
DE MICHAËL TRAHAN

MICHAËL TRAHAN

Une pratique du cœur 7

### ÉTUDES

JULIE BEAULIEU

Le désir, brûlant, d'écrire. De l'écriture à l'amant 21

MAÏTÉ SNAUWAERT

« La part qui me revient ». Le *Journal* de Jean-Luc Lagarce :  
une poétique de la vie finale 37

LÉA BISMUTH

Écrire dans la bourrasque. À propos d'Hélène Cixous 51

ANNE-MARIE DESMEULES

Écrire sous fatigue. Devenirs révolutionnaires d'une poésie  
de l'épuisement chez Isabelle Dumais 65

CATHERINE MORENCY

Trahir 77

### ANALYSES

MARTIN HERVÉ

« L'œuvre flambe et son modèle meurt » : sacre et imaginaire de l'écriture  
dans *Miracle de la rose* de Jean Genet 89

Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Résumés / Abstracts





# Une pratique du cœur

MICHAËL TRAHAN

« Il me semble qu'on n'a pas assez dit comment l'activité d'écrire s'enracine dans le désir, dont elle est une des manifestations essentielles. »

— Belinda Cannone, *L'Écriture du désir*

Je rêve de faire œuvre de littérature depuis longtemps. Je ne sais pas très bien pourquoi.

C'est un désir dont j'ai pris conscience vers la fin de l'adolescence, comme une énigme dont la portée m'échappait. C'était le début de ma vie d'adulte. Je venais de quitter la vie rurale et culturellement très pauvre qui m'avait vu grandir, pour m'établir dans une grande ville, où je découvrais, dans un vertige auquel je repense avec une certaine émotion, la littérature et le monde de l'art. Soudain, ce désir d'écrire, qui était pour ainsi dire latent, en quelque sorte sans objet, était mis à l'épreuve du réel.

Je me souviens d'une rencontre, en particulier, celle d'un professeur qui allait devenir un mentor. Il n'enseignait pas la littérature, mais il avait publié quelques recueils de poésie et un roman, sur lequel je suis un jour tombé par hasard en librairie. Je l'ai acheté et je l'ai lu, dans l'urgence, comme si je venais de faire une découverte troublante. Je réalisais que les œuvres qu'on me faisait découvrir au collège depuis quelques mois n'existaient pas dans le vide. Elles n'apparaissaient pas magiquement sur les rayons des bibliothèques ou aux murs des musées. Elles étaient conçues par des femmes et des hommes, qui leur consacraient pour ce faire une partie de leur vie. Ce n'était pas rien : c'était une façon de dire qu'à la base de toute œuvre d'art, il y a un élan, un désir premier, qui occupe une place bien réelle dans l'existence des artistes.

J'essaie de restituer la naïveté qui était alors la mienne, parce qu'elle me semble liée à ce qui doit avoir lieu ici, dans ces pages. Une vingtaine d'années plus tard, le présent dossier cherche à donner à d'autres le moyen d'arriver à un tel étonnement, en interrogeant le rôle du désir dans la genèse des œuvres, et sa place dans nos façons de les lire et de les comprendre.

\*

Quand j'ai commencé à m'intéresser à ces questions, je ne comprenais pas qu'on parle si peu du désir d'écrire. Je voyais à quel point il est naturel de faire dialoguer les textes avec les époques qui les ont vu apparaître, dans une perspective sensible à la singularité des contextes historiques et à leur incidence sur la littérature. De même, je ne m'étonnais pas qu'on étudie couramment les textes de l'intérieur, si je puis dire, selon une approche où le travail de la forme et les enjeux de structure sont à l'avant-plan. Seulement, je constatais qu'il était moins fréquent de revenir en amont de l'œuvre publiée, en adoptant un point de vue plus poïétique, pour s'intéresser à la genèse sous un angle qui fait une place centrale à des enjeux qu'il me semble aujourd'hui pertinent de qualifier d'« existentiels », dans la mesure où ils renvoient à l'expérience vécue du sujet qui écrit.

C'est une autre façon de rappeler que toute œuvre est fonction d'un désir.

\*

Je reviens en arrière. Dès que j'ai refermé le premier roman de celui qui allait devenir mon mentor, je me suis présenté à son bureau, mû par la volonté, là encore, de voir au-delà du livre et de comprendre comment cet homme, qui m'initiait depuis quelques mois à la philosophie, en était venu à écrire ainsi. Je voulais tout savoir. Je m'intéressais au travail d'écriture, mais j'avais surtout besoin, je l'ai réalisé plus tard, de déconstruire les représentations les plus romantiques de cette pratique pour voir comment elle pouvait s'inscrire, de façon très concrète, dans le fil d'une existence qui me paraissait, sinon, d'une banalité désarmante. Comment mon professeur s'y était-il pris pour arriver à ce livre? D'où lui était venue l'impulsion première? Est-ce que la violence du roman était à l'image de ce qui l'habitait? Quels liens y avait-il entre lui et le narrateur? Surtout, comment avait-il su qu'il pourrait y arriver? Bref, à quels signes avait-il pu reconnaître que telle était sa vocation? On percevra ici, j'imagine, l'idéalisme du jeune homme qui cherche le sens qu'il pourra donner à sa vie, et qui attend de la littérature qu'elle lui soit d'un certain secours.

Le professeur de philosophie, devinant sous mon agitation une soif d'absolu dont je n'arrivais pas à prendre la mesure, m'a alors gentiment renvoyé aux *Lettres à un jeune poète* de Rilke.

\*

Le désir, parfois, est sans raison, mais il est rarement sans histoire. Quand Jacques Lacan, à la fin des années cinquante du siècle dernier, se demande si le désir est subjectivité ou non, il émet l'hypothèse suivante: «Le désir est à

la fois subjectivité – il est ce qui est au cœur même de notre subjectivité, ce qui est le plus essentiellement sujet – et il est en même temps le contraire, il s'oppose à la subjectivité comme une résistance, comme un paradoxe, comme un noyau rejeté, réfutable<sup>1</sup>. »

Le désir comme cœur de la subjectivité, mais comme cœur rejeté. Voilà qui est étonnant, pour ne pas dire aporétique. Comment réfuter le cœur et pourtant continuer à vivre ?

\*

Ce n'est que bien plus tard, alors que je commençais à enseigner et que je donnais moi-même ces textes à lire, que j'ai réalisé que Rilke n'avait que 27 ans au moment de répondre pour la première fois à celui qui lui confie ses doutes. Il faut retourner à cette lettre inaugurale pour sentir le mélange d'autorité et d'humilité qui permet à Rilke de nommer cette mystérieuse nécessité intérieure qui serait à l'origine du geste d'écriture :

Rentrez en vous-même. Sondez la raison qui, au fond, vous commande d'écrire ; examinez si elle étend ses racines dans les tréfonds de votre cœur et consultez votre conscience : devriez-vous mourir s'il vous était interdit d'écrire ? Et surtout : demandez-vous aux heures les plus tranquilles de votre nuit : *dois-je* écrire ? Creusez au fond de vous pour y trouver la réponse enfouie. Et si celle-ci s'avère positive, si, à cette grave question, il vous est donné de répondre par un simple et puissant « *oui, je dois* », alors construisez votre vie suivant cette nécessité ; votre vie, jusqu'en ses heures les plus anodines, les plus infimes, doit être signe et témoin de ce besoin<sup>2</sup>.

J'aimerais qu'on imagine le frisson du jeune poète devant ces lignes d'une intensité rare. Écrire n'est pas pour le maître une affaire de choix ou même de volonté. C'est un impératif qui anime le sujet, qui accepte ainsi de s'en remettre à une exigence qui le dépasse. Dès lors, cette idée s'est mise à résonner en moi comme la plus intime des vérités.

Toujours le cœur et le rejet du cœur.

\*

Je ne raconterai pas ici la suite de mon histoire, si ce n'est pour dire, par souci de boucler la boucle, que je m'en suis tenu, pendant une quinzaine d'années, à cet engagement – à cette idée de la littérature, comme une démesure dont j'avais besoin pour aller au bout de trois livres qu'il m'arrive souvent de pré-

---

1. Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre VI. Le désir et son interprétation*, Paris, Éditions de la Martinière (Le Champ freudien), 2013, p. 558.

2. Rainer Maria Rilke, « Lettre du 17 février 1903 à Franz Xaver Kappus », *Lettre à un jeune poète*, Paris, Éditions du Seuil (Fiction & cie), 2020, p. 13.

senter comme une seule et même œuvre, un triptyque inaugural sur le désir d'écrire comme désir de vivre. Le mouvement qui m'a mené à constituer le présent dossier s'inscrit dans le temps d'après, celui du recul critique devant l'idée même de vocation, qu'il m'a semblé pertinent d'interroger, en replaçant le geste créateur au cœur de l'existence qui l'a rendu possible.

Après tout, le choix de consacrer une partie de sa vie à l'élaboration d'une œuvre littéraire n'est pas anodin. Il en va au contraire d'une interrogation fondamentale, qui a des résonances éthiques et morales, voire politiques et spirituelles : comment vivre sa vie ? La question est si essentielle qu'on en vient presque à oublier qu'elle détermine, à la limite, chacun de nos faits et gestes. Comment vivre, c'est-à-dire comment juger de la forme d'une vie ? C'est là où intervient la vocation, en offrant au sujet un cadre axiologique à la mesure de son désir.

L'*ethos* moderne de la vocation rattache le modèle d'une vie réussie à la réalisation active de soi, qui se trouve en retour annexée à l'activité productrice. Sous cet angle, la vocation est à double tranchant : vecteur d'accomplissement pour celle ou celui qui répond à l'exigence de se rapprocher de ce qui l'anime, mais du même coup drame perpétuel car échec toujours en puissance. Voilà pourquoi Judith Schlanger dit qu'elle est « la voix de la vérité intime et de la virtualité profonde<sup>3</sup> ». L'injonction, ici, est de découvrir « ce qu'on est vraiment » à partir de « ce qu'on veut vraiment ». En ce sens, la vocation place le désir au cœur de la question de l'identité, tout en ramenant le modèle d'une vie accomplie à cette reconnaissance première.

\*

La logique de la vocation s'exprime avec une clarté paradoxale en ce qui a trait au désir d'être écrivaine ou écrivain. C'est ce que ce dossier voulait d'abord étudier, en rassemblant des études consacrées à des écrivaines et des écrivains contemporains chez qui le désir de littérature semble parfois prendre le dessus sur le reste dès lors qu'il s'agit de donner forme et sens à leur vie. Il s'agissait de prendre au sérieux l'hypothèse de Michel Foucault, selon laquelle l'apparition moderne de la vie d'artiste suppose que « l'art est capable de donner à l'existence une forme en rupture avec toute autre : une forme qui est celle de la vraie vie<sup>4</sup> ».

C'est cette logique, qui fait de l'écriture à la fois une épreuve et une ressource identitaire, qu'exemplifie avec justesse cette phrase du journal de Viviane Forrester, alors au travail sur son premier roman : « Je ne vis que pour écrire

3. Judith Schlanger, *La Vocation*, Paris, Éditions du Seuil (La Couleur de la vie), 1997, p. 13.

4. Michel Foucault, *Le Gouvernement de soi et des autres II – Le courage de la vérité. Cours au Collège de France (1984)*, Paris, Éditions du Seuil, 2009, p. 173.

et tout ce qui n'y tend pas me semble mort et coupable<sup>5</sup>. » Ne vivre que pour écrire, comme si rien d'autre ne comptait, voilà de quel régime d'intensité il s'agit. La formule est saisissante, et montre bien, comme le rappelle Schlanger, que la vocation est « une interprétation productiviste de la finalité de l'existence<sup>6</sup> ». C'est une manière d'être dans le monde et dans le langage qui donne un caractère mortifère à tout ce qui s'écarte du désir premier, alors seul critère pour juger de l'existence telle qu'elle est vécue par le sujet. Cette façon de vivre le désir d'écrire donne à l'expérience la forme d'un engagement sans compromis dans la littérature.

En somme, il s'agissait de voir comment le désir d'être écrivaine ou écrivain mobilise les ressources identitaires du sujet qui souhaite s'avancer dans la vie écrite. Ou encore d'étudier, du point de vue des rapports entre le soi et l'autre, ce qu'implique le fait de s'investir corps et âme dans l'élaboration d'une œuvre littéraire, en évaluant les effets de ce que Roland Barthes appelait des « fantasmes d'écriture<sup>7</sup> » sur la forme d'une vie. Voilà quelques-unes des questions avec lesquelles les articles rassemblés dans ce numéro dialoguent de façon directe et indirecte, avec pour objectif de contribuer aux études sur les imaginaires de l'acte de création en montrant que les récits de vocation sont des instruments d'invention de soi qui permettent aux écrivaines et aux écrivains de dire la singularité de leur expérience et de mettre à l'épreuve la cohérence de leur engagement dans la littérature.

\*

Au départ, je ne comprenais pas très bien pourquoi la littérature scientifique et critique était si peu abondante devant ces questions. Peut-être, me suis-je dit, qu'il s'agit là de problèmes qui intéressent davantage les écrivaines et les écrivains que les chercheuses et les chercheurs. Est-ce une hypothèse trop simpliste ? Sans doute, dans sa manière de nous ramener à une binarité qu'on aimerait croire d'un autre temps, mais il reste que c'est ma propre pratique d'écriture qui m'avait fait cheminer dans cette direction, et que c'est mon rapport, forcément très personnel et subjectif, à la vocation littéraire qui insistait dès que j'essayais de poser le problème.

De façon plus nuancée, le pari de ce dossier est d'adopter une perspective attentive à la réalité du travail créateur, en allant, si une telle chose est possible, au-delà du vieux partage de la théorie et de la pratique. L'horizon que je

---

5. Viviane Forrester, *Rue de Rivoli. Journal (1966-1972)*, Paris, Gallimard, 2011, p. 79.

6. Judith Schlanger, *op. cit.*, p. 33.

7. Roland Barthes, *La Préparation du roman. Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Éditions du Seuil (Points essais), 2015, p. 40.

cherche à indiquer ici n'est pas très stable, ni très bien défini, mais il se veut sensible à ce qu'on appelle désormais la recherche-création.

Qu'est-ce à dire? On peut concevoir simplement la recherche-création comme une sorte de croisement entre la recherche universitaire et la création artistique. L'objectif de cette approche serait dès lors double: il s'agirait d'élaborer une œuvre et de produire du savoir, en s'inscrivant à la fois dans le domaine de l'art et dans celui de la science. Ce n'est pas exactement ce qui a lieu dans le présent dossier, où il s'agit moins de produire des œuvres que de problématiser le travail créateur en offrant une saisie critique et théorique du processus. Pas de recherche-création au sens strict, donc, mais un certain esprit, qui cherche à désacraliser l'œuvre finie en se concentrant davantage sur le chemin parcouru que sur le point d'arrivée.

Plus concrètement, il y a dans ce dossier un mouvement qui me semble symptomatique de la recherche-création, où il s'agit, pour le dire avec Yves Citton, qui paraphrase alors le philosophe Pierre-Damien Huyghe, moins de faire de la recherche «sur l'art», comme les universitaires en ont l'habitude, que de la recherche «avec l'art», où les œuvres et les dispositifs «deviennent instruments plutôt que simples objets d'investigation<sup>8</sup>». L'idée est inspirante, qui cherche à nommer un changement de rapport ou un déplacement de l'attention qu'on retrouve, selon différentes modalités, dans les articles suivants.

Enfin, et peut-être surtout, il y a ceci, qui renvoie au fait que la recherche-création, en comparaison avec d'autres formes de recherche, a la particularité d'être une démarche menée par une ou un artiste – quelqu'un, donc, qui connaît intimement le travail de création. L'écrivaine Emmanuelle Pireyre insiste là-dessus en signalant qu'en recherche-création, il ne faut surtout pas camoufler sa singularité d'artiste, mais «la met[tre] au contraire à profit comme outil de recherche autonome<sup>9</sup>». Parmi les chercheuses que j'ai invitées pour le présent numéro, quelques-unes résisteraient sans doute à ce que je les présente comme des artistes, mais toutes ont fait un usage souverain de leur sensibilité pour suivre le mouvement de certaines écritures de façon personnelle et inventive. C'est là un enjeu de posture qui a des incidences méthodologiques évidentes, variables selon les textes.

\*

8. Yves Citton, «Post-scriptum sur les sociétés de recherche-création», dans Erin Manning et Brian Massumi, *Pensée en acte. Vingt propositions pour la recherche-création*, Dijon, Les Presses du réel, 2018, p. 100.

9. Emmanuelle Pireyre, «Un bonsaï de recherche-création, le workshop d'écriture / performance», dans Violaine Houdart-Merot et AMarie Petitjean (dir.), *La Recherche-création littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 2021, p. 233.

L'approche choisie pour ce dossier est donc hybride. Quelques articles abordent des œuvres littéraires qui ont pour point de départ des épreuves de la vie, par exemple la maladie ou l'épuisement, et où la question du désir d'écrire s'inscrit dans une trajectoire existentielle dont on ne peut, à la lecture, faire abstraction. D'autres éclairent de façon plus directe l'*ethos* contemporain de la vocation en nous permettant d'entrer de l'intérieur dans une expérience bien singulière : celle de se vouer à une œuvre, qu'il s'agisse de la sienne propre, celle qu'on cherche à écrire, ou encore de celle d'une ou d'un autre écrivain, à laquelle on porte une attention particulière pour ce qu'elle nous donne à vivre.

Ce faisant, les articles rassemblés ici tournent autour des œuvres en s'intéressant à ce qui a lieu en amont et en aval, en abordant tantôt des questions de poétique, tantôt des questions de poésie, avec quelques incursions vers des territoires plus politiques, dans un aller-retour entre la recherche et la création qui cherche à interroger, avec rigueur et sensibilité, nos façons de vivre (avec) la littérature.

Le dossier s'ouvre sur un texte de Julie Beaulieu qui explore, à partir de l'œuvre de Marguerite Duras, l'émergence du désir d'écrire dans sa relation avec le désir amoureux. Le chemin se poursuit avec un article de Maïté Snauwaert consacré au *Journal* de Jean-Luc Lagarce, dans lequel on cherche à faire ressortir l'affinité qu'entretient l'écriture de l'auteur avec l'idée de fin (de la vie). Dans le troisième article, Léa Bismuth nous offre une traversée de quelques livres d'Hélène Cixous, afin de donner à sentir l'ancrage existentiel fondamental qui porte son exigeante conception de l'écriture. On passe ensuite du côté québécois avec un article d'Anne-Marie Desmeules sur *Les Grandes Fatigues* d'Isabelle Dumais, où on cherche à voir comment l'écriture peut transformer une posture d'asservissement en mouvement d'affirmation personnelle et artistique. Le parcours se conclut sur un essai dans lequel Catherine Morency interroge de façon personnelle la notion de vocation, en revenant sur quelques moments de son parcours d'écrivaine pour éclairer la façon dont la vie donne forme à l'œuvre.

\*

Dans la recherche « avec » l'art, pour reprendre la typologie de Pierre-Damien Huyghe, on vise moins à comprendre des œuvres, ou à organiser des savoirs sur l'art, qu'à « déplacer [...] un certain nombre de formules, notions ou concepts<sup>10</sup> ». Ce travail, selon Huyghe, s'appuie sur une double expérience : une

---

10. Pierre-Damien Huyghe, *Contre-temps. De la recherche et de ses enjeux*, Paris, B42, 2017, p. 63.

expérience, d'abord, « des conduites artistiques<sup>11</sup> », mais surtout une expérience, « plus ou moins développée[,] mais de façon déjà éduquée, du faire œuvre<sup>12</sup> ».

Voilà qui décrit bien l'esprit du présent numéro, dans lequel il s'agit avant tout d'interroger ou de déplacer quelques notions, sans perdre de vue ni l'expérience des œuvres, ni les exigences paradoxales du désir d'écrire.

\*

En ce sens, que dire de l'articulation entre la littérature et l'existence dont il est ici question ? Peut-être faut-il d'abord insister sur la grande justesse de la proposition de Jean-François Hamel, qui parle des « usages existentiels de la littérature<sup>13</sup> » dans sa lecture d'un essai de Marielle Macé, pour insister sur l'héritage pragmatiste d'un pan de la production théorique française récente. Dans *Façons de lire, manières d'être* (2011), Macé décrit en effet de façon inspirante la richesse des grandes expériences de lecture, leur force instaurative et plastique dans l'existence de qui s'y engage. Bien sûr, on peut lire un livre et avoir envie d'en écrire un. La rencontre des œuvres, j'ai ouvert ce texte en essayant de le raconter, peut avoir cet effet-là. Elle peut en avoir d'autres, qui touchent différents aspects de notre expérience du monde. L'idée est belle, qui dit en somme que la littérature nous apprend à vivre – qu'elle augmente, précise Macé, notre « capacité à vivre<sup>14</sup> ».

L'ouverture de son livre l'avance sans détour : « Il n'y a pas d'un côté la littérature et de l'autre la vie [...]. Il y a plutôt, à l'intérieur de la vie elle-même, des formes, des élans, des images et des manières d'être qui circulent entre les sujets et les œuvres, qui les exposent, les animent, les affectent<sup>15</sup>. » J'aime comment cette pensée de l'expérience littéraire se montre sensible à l'affect et au désir. Les textes rassemblés dans ce dossier cherchent à l'être aussi, en donnant à voir des actes de lecture audacieux et inventifs.

Si les œuvres, comme le montre Macé, peuvent donner forme à nos vies, l'inverse est aussi vrai. C'est ce double mouvement qu'il s'agit ici d'éclairer, en accordant une attention particulière aux enjeux existentiels qui déterminent la genèse des œuvres, sur le plan de la forme et du propos. À cet égard, le point de départ de ce projet s'inscrit aussi dans le sillon des travaux de Bernard Lahire, qui défend l'idée qu'« [o]n ne peut comprendre précisément ce qu'écrit

11. *Id.* Dans un essai sur lequel je reviens dans un instant, Marielle Macé montre bien que la notion esthétique de « conduite » permet de lier pragmatique du rapport à soi et phénoménologie de l'expérience des œuvres.

12. *Id.*

13. Jean-François Hamel, « Émanciper la lecture. Formes de vie et gestes critiques d'après Marielle Macé et Yves Citton », *Tangence*, n° 107 (2015), p. 93.

14. Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011, p. 10.

15. *Ibid.*, p. 9-10.

un auteur si on ne sait rien de tous les problèmes très réels qu'il a dû affronter dans son existence et qui ne se réduisent pas à des problèmes littéraires<sup>16</sup>». À partir de l'exemple de Franz Kafka, Lahire cherche à concevoir le geste d'écriture en évitant le double écueil d'un «enfermement dans le texte» (où il s'agit de réduire les œuvres à «des solutions esthétiques [répondant] à des problèmes formels»<sup>17</sup>) et d'un «enfermement dans le champ» (qui envisage les textes comme «des manières de jouer des coups dans un espace structuré»<sup>18</sup>). L'objectif, en somme, est de redonner aux œuvres une «épaisseur existentielle»<sup>19</sup> en considérant qu'elles sont aussi le résultat d'une transposition littéraire de problèmes vécus par les écrivaines et les écrivains.

\*

Ces remarques, qui sont autant de façons de reconnaître des dettes, cherchent aussi à prendre acte de l'essor actuel du concept de forme de vie. À cet égard, mon intention n'est pas d'insister, comme le fait Marielle Macé, sur la portée politique ou anthropologique de cette notion, qui traduit une certaine puissance de subjectivation. Plus simplement, peut-être, j'aimerais que ce dossier, pour reprendre les mots de Sandra Laugier, contribue à l'émergence «d'une nouvelle forme d'attention à l'humain, à la fois comme vulnérable, exposé, et comme pris dans des relations et connexions inédites<sup>20</sup>». C'est depuis un tel horizon que les articles suivants considèrent l'expérience littéraire, en faisant dialoguer les œuvres et les trajectoires avec des champs épistémologiques variés, pour mieux comprendre comment le désir d'écrire peut moduler la forme d'une vie.

\*

Dans *Réparer le monde* (2017), Alexandre Gefen essaie de circonscrire le tournant empathique de la littérature française contemporaine. En lieu et place d'une littérature qui cherche à décrire le monde, on assisterait à l'émergence d'une littérature «qui guérit, qui soigne, qui aide, ou, du moins, qui “fait du bien”<sup>21</sup>». Il n'est pas toujours évident de savoir si les enjeux de vocation, sur

---

16. Bernard Lahire, *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, La Découverte (Poche), 2018 [2010], p. 44.

17. *Ibid.*, p. 16.

18. *Id.*

19. *Ibid.*, p. 64.

20. Sandra Laugier, «La vulnérabilité des formes de vie», *Raisons politiques*, n° 57 (2015), p. 65.

21. Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Corti (Les Essais), 2017, p. 9.

lesquels j'ai insisté dans ces pages, « font du bien » ou « font du mal », dans la mesure où, si le geste d'écrire se dote ainsi d'une portée transformatrice pour la vie du sujet, elle vient souvent avec un prix à payer. Dans l'*ethos* moderne de la vocation, auquel s'est intéressée Judith Schlanger, on sent souvent à l'œuvre une certaine rhétorique sacrificielle. J'aurais voulu que le dossier donne davantage à sentir des relents de cet *ethos* jusque dans la contemporanéité qui est la nôtre. Ce n'est pas exactement ce qui s'est produit. Je n'y insiste pas, pour finir, comme on avouerait un échec, mais pour signaler que, dans un contexte marqué par un changement de paradigme qui veut, comme le signale Gefen, qu'on mette la littérature au service de la vie plutôt que la vie au service de l'écriture<sup>22</sup>, les usages de la vocation des écrivaines et les écrivains donnent l'impression de se défaire d'un certain romantisme.

Si j'ai ouvert ce texte en évoquant mes propres ambitions littéraires, et le rapport conflictuel qui a longtemps été le mien à l'égard de la vocation artistique que j'ai choisie, c'est que je sentais le besoin de faire sentir un tel dégage-ment en quelque sorte de l'intérieur, en rappelant qu'on ne peut pas penser le désir sans considérer l'existence qui le rend possible. Au moment de céder la place aux chercheuses conviées pour l'occasion, je ne sais toujours pas d'où viennent les rêves. De façon plus humble, peut-être, j'ai le sentiment de mieux saisir comment, dans leur façon de donner forme et sens à nos vies, ils éclairent avec une paradoxale intensité l'étonnante pratique d'écrire.

Il me semble, pour finir sur un dernier rêve, que c'est là déjà quelques jalons posés pour ce que nous pourrions peut-être envisager un jour comme une théorie existentielle de l'écriture.

## Références

- BARTHES, Roland, *La Préparation du roman. Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Éditions du Seuil (Points essais), 2015.
- CITTON, Yves, « Post-scriptum sur les sociétés de recherche-crédation », dans Erin MANNING et Brian MASSUMI, *Pensée en acte. Vingt propositions pour la recherche-crédation*, Dijon, Les Presses du réel, 2018, p. 95-124.
- FORRESTER, Viviane, *Rue de Rivoli. Journal (1966-1972)*, Paris, Gallimard, 2011.
- FOUCAULT, Michel, *Le Gouvernement de soi et des autres II – Le courage de la vérité. Cours au Collège de France (1984)*, Paris, Éditions du Seuil, 2009.
- GEFEN, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Corti (Les Essais), 2017.
- HAMEL, Jean-François, « Émanciper la lecture. Formes de vie et gestes critiques d'après Marielle Macé et Yves Citton », *Tangence*, n° 107 (2015), p. 89-107.

22. Je laisse ici, pour faire entendre le chiasme final, la citation complète : « [O]n est passé », prétend Gefen, « en quelques décennies d'une vie mise au service de la littérature à une littérature mise au service de la vie, d'une œuvre comme vie à une vie comme œuvre » (*ibid.*, p. 118).

- HUYGHE, Pierre-Damien, *Contre-temps. De la recherche et de ses enjeux*, Paris, B42, 2017.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire, livre VI. Le désir et son interprétation*, Paris, Éditions de la Martinière (Le Champ freudien), 2013.
- LAHIRE, Bernard, *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, La Découverte (Poche), 2018 [2010].
- LAUGIER, Sandra, « La vulnérabilité des formes de vie », *Raisons politiques*, n° 57 (2015), p. 65-80.
- MACÉ, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011.
- PIREYRE, Emmanuelle, « Un bonsaï de recherche-crétion, le workshop d'écriture / performance », dans Violaine HOUDART-MEROT et AMarie PETITJEAN (dir.), *La Recherche-crétion littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 2021, p. 231-241.
- RILKE, Rainer Maria, « Lettre du 17 février 1903 à Franz Xaver Kappus », *Lettre à un jeune poète*, Paris, Éditions du Seuil (Fiction & cie), 2020, p. 11-15.
- SCHLANGER, Judith, *La Vocation*, Paris, Éditions du Seuil (La Couleur de la vie), 1997.



# ÉTUDES





# Le désir, brûlant, d'écrire. De l'écriture à l'amant

JULIE BEAULIEU

J'ai beaucoup écrit de ces gens de ma famille, mais tandis que je le faisais ils vivaient encore, la mère et les frères, et j'ai écrit autour d'eux, autour de ces choses sans aller jusqu'à elles.

Marguerite Duras, *L'Amant*<sup>1</sup>

« L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne<sup>2</sup> », écrit Marguerite Duras dans son bestseller *L'Amant*, récipiendaire du prix Goncourt en 1984, tiré à plus de 2 millions d'exemplaires et traduit en 35 langues.

L'histoire de ma vie n'existe pas. N'a jamais existé. Une page vide en son centre au milieu de nulle part. Ni chemin, ni ligne. Pas même l'ombre d'un livre à venir. Rien, sauf peut-être ce désir, écrire, qui inlassablement revient avec elle, chaque fois.

L'écriture et le processus de création me fascinent. Le désir d'écrire, lové en moi, a sans doute pris forme durant l'enfance. Période de douce solitude, de retrait volontaire. Comme une nécessité pour échapper au tumulte, certes, mais non pas à la vie. Si la lecture a été plus qu'un simple passe-temps, elle fut, sans doute aucun, l'activité suscitant une vive curiosité pour la littérature.

L'écriture durassienne fascine et intrigue; elle engage le corps entier, le bouleverse. Elle fait éclater la notion du genre, transgresse les conventions de la représentation, met en scène les tabous. De nature subversive, elle n'a aucune limite ni frontière. Elle voyage, tragique et douloureuse, va et vient telle la marée qui lèche le sable d'une plage désertée, à l'image du marin de passage qui prend Aurélia pour ainsi la nommer, dans ce même mouvement des corps qui s'enlacent.

---

1. Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, p. 14.

2. *Id.*

L'entrelacement des corps dans l'amour durassien, c'est aussi celui de la passion dévorante de l'écriture jusqu'à l'excès. Désir, brûlant, qui prend l'autre, fait corps avec celle qui écrit. C'est précisément cette tentation incandescente de l'écriture, de vivre par et pour l'écriture, qui bruit en moi comme un risque à prendre. Car la fascination pour l'écriture durassienne est telle que j'entends épouser le danger de cette entreprise pour le moins périlleuse qui consistera, dans ce texte, à explorer l'émergence de mon propre désir d'écrire avec elle, Duras<sup>3</sup>. Comme si je marchais dans la trace de ses pas laissés sur le sable nu d'une plage léchée par la mer.

Je suis à Trouville.  
Je la vois  
qui regarde au large.

L'objectif du présent texte est donc à la fois exaltant et hasardeux. Je souhaite illuminer une parcelle du processus créatif chez Duras, qui s'enracine dans ce désir d'écrire jaillissant du corps, encore vierge, d'une jeune fille dont le visage exprime avec insistance la jouissance. Écrire, ou plutôt réécrire cette histoire de l'amant chinois énoncée une toute première fois dans le roman *Un Barrage contre le Pacifique*<sup>4</sup>, jusqu'à son ultime réécriture dans *L'Amant de la Chine du Nord*<sup>5</sup>, telle une vive réaction au film *L'Amant / The Lover* du cinéaste Jean-Jacques Annaud<sup>6</sup>.

Cette lecture, à la fois personnelle et intime, suivra par à-coups le fil du désir d'écrire et son double, le désir charnel, particulièrement au sein du récit de l'amant chinois et de ses modulations, tout en empruntant à d'autres exemples tirés de l'univers littéraire et filmique durassiens. Le texte est divisé en trois parties, la première porte sur l'image d'une jouissance envahissante à l'origine du récit de *L'Amant*; la deuxième s'intéresse à la relation de proximité qui survient dans l'enlacement des corps, de l'écriture et de la réécriture des

3. Ce projet d'écriture, dont j'esquisse ici le portrait à grands traits, s'inscrirait dans une recherche plus vaste sur l'écriture et la réécriture intitulée *Marguerite et moi*. J'envisage celui-ci au conditionnel, un temps du mode indicatif qui, selon Maurice Grevisse, est un futur hypothétique, mode privilégié par Marguerite Duras notamment dans le texte et film *Le Camion* (1977). Le conditionnel exprime un fait éventuel ou irréel qui correspond, à ce stade-ci de ma réflexion, à un fantasme qui serait transportée dans le champ de la fiction, voire de l'autofiction, comme une forme de dialogue sur ce désir d'écriture que j'entreprendrais avec Duras à travers ses textes, films et entretiens. Voir la citation de Maurice Grevisse placée en exergue dans Marguerite Duras, *Le Camion* suivi de *Entretien avec Michelle Porte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.

4. Marguerite Duras, *Un Barrage contre le Pacifique*, dossier par Françoise Maury, Paris, Gallimard (Folio plus [N°24]), 1997 [1950].

5. Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard (Folio [N° 2509]) 1991.

6. Jean-Jacques Annaud, *L'Amant / The Lover*, coproduction France et Royaume-Uni, couleur, 1992, 115 min.

amants (*L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*) ; la troisième aborde le rapport étroit entre l'écriture et la vie. Au cœur de l'acte de création comme au sein du récit durassien se trouvent les femmes, sujets désirants d'une passion tant dévorante qu'envoûtante<sup>7</sup>.

### Image d'une jouissance envahissante

C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances.

Marguerite Duras, *L'Amant*<sup>8</sup>

Depuis *L'Amant*, l'écriture de Marguerite Duras s'est allégée « comme quelque chose qui aurait acquis une sorte d'involontaire simplicité<sup>9</sup> », affirme l'autrice dans un des entretiens accordés à la journaliste italienne Leopoldina Pallotta della Torre, qu'elle a rencontré en 1987, peu de temps après la sortie des *Yeux bleus cheveux noirs*, paru en traduction italienne. Duras lui confie :

*L'Amant* est né d'une série de photographies retrouvées par hasard, et je l'ai commencé en pensant mettre le texte en retrait pour privilégier l'image. Mais l'écriture a pris le dessus, elle allait plus vite que moi, et ce n'est qu'en le relisant que je me suis aperçue de la façon dont il était construit sur des métonymies. Il y a des mots comme « désert », « blanc », « jouissance », qui se détachent et connotent le récit tout entier<sup>10</sup>.

C'est à la lecture de ce premier livre durassien, *L'Amant*, entamé avec empressement et par attrait pour son titre évocateur à l'été 1996, que j'ai su : « Très vite dans ma vie il a été trop tard<sup>11</sup> ».

Ces mots, qui ne sont pas les miens, je les lui emprunte pour un instant. Le temps de fouiller les souvenirs brumeux d'une enfance facile, d'une adoles-

---

7. Dans un entretien accordé à Michelle Porte, Marguerite Duras explique que les personnages féminins de ses textes et films ont par ailleurs quelque chose des sorcières de Michelet. Voir à ce sujet Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Les Éditions de Minuit (Double [N° 83]), 2012 [1977], p. 12-14.

8. Marguerite Duras, *L'Amant*, *op. cit.*, p. 16.

9. Marguerite Duras, *La Passion suspendue. Entretiens avec Leopoldina Palotta della Torre*, Paris, Éditions du Seuil (Points [N° 4280]), 2013, p. 46. Ce livre, longtemps ignoré par la critique durassienne (il a été publié qu'une seule fois en langue italienne en 1989), a pour modèle le livre d'entretiens de Marguerite Yourcenar avec Matthieu Galey, *Les Yeux ouverts*, paru au Centurion en 1980, que la journaliste nomme à plusieurs reprises dans ses questions selon René de Cecatty, traducteur du dialogue entre la journaliste et Duras (p. 13).

10. Marguerite Duras, *La Passion suspendue*, *op. cit.*, p. 46.

11. Marguerite Duras, *L'Amant*, *op. cit.*, p. 9.

cence tranquille, d'une vie camouflée de parages et d'atours sans le moindre intérêt autre que celui, brûlant, du désir d'écrire: « Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains enfouissements que j'aurais opérés sur certains faits, sur certains sentiments, sur certains événements<sup>12</sup> ». Duras a souvent pensé à ce cliché d'elle, jeune et belle, une empreinte lumineuse sur le celluloid vierge qu'elle aurait été la seule à voir.

Une image  
un visage  
un désir  
quelques signes  
d'urgence ou d'imposture.

Je la vois, cette jeune fille. Celle dont Duras n'avait jamais parlé en ces termes avant la parution de *L'Amant*<sup>13</sup>. Elle s'immisce dans les premières pages de ce récit sulfureux, recèle en son sein le souvenir ardent du désir d'écrire. Cette hâte et cette urgence saisissent mon corps entier en proie, comme elle, à cet émoi de l'écrit: « Le besoin de restituer sur la feuille blanche quelque chose dont je ressentais l'urgence sans avoir la force de le faire complètement. Je lisais beaucoup à cette époque, et, inévitablement, la hâte d'écrire était telle que je ne me rendais pas compte de tout ce qui m'influençait<sup>14</sup> ».

Une jouissance envahissante sillonne le visage de la jeune fille, le ravage et le ravit: « Que je vous le dise encore, j'ai quinze ans et demi. C'est le passage d'un bac sur le Mékong. L'image dure toute la traversée du fleuve<sup>15</sup> ». C'est à partir de l'image de ce visage ravit par un désir inconnu jusqu'alors, cette image « qui est toujours là dans le même silence, émerveillante<sup>16</sup> », que Duras écrit l'histoire de l'amant chinois, doublée par celle de l'écriture: « J'ai commencé à écrire dans un milieu qui me portait très fort à la pudeur. Écrire pour eux était encore moral. Écrire, maintenant, il semblerait que ce ne soit plus rien bien souvent. Quelques fois je sais cela: que du moment que ce n'est pas, toutes choses confondues, aller à la vanité et au vent, écrire ce n'est rien<sup>17</sup>. »

Écrire ce n'est rien. Réécrire si, c'est écrire. Comme elle l'a fait avec *L'Amant de la Chine du Nord* en reprenant autrement ce qui a déjà été dit dans *L'Amant*. Retrancher, ajouter, modifier, retrouvant toujours les termes de l'équation, désir

12. *Ibid.*, p. 14.

13. « J'avais dû mentir pendant des années sur tant d'histoires du passé. Ma mère vivait encore, je ne voulais pas qu'elle apprenne certaines choses. Et puis, un jour, j'étais seule et je me suis dit: pourquoi ne pas dire la vérité maintenant? » (Marguerite Duras, *La Passion suspendue*, *op. cit.*, p. 43-44).

14. *Ibid.*, p. 41.

15. *Id.*; Marguerite Duras, *L'Amant*, *op. cit.*, p. 11.

16. Marguerite Duras, *L'Amant*, *op. cit.*, p. 9.

17. *Ibid.*, p. 14-15.

de l'écriture et de l'amant, dans cet état de jouissance de leur entrelacement. Une vision alanguie du triangle amoureux pénètre le corps du texte : la jeune fille, l'amant chinois et Hélène Lagonelle – j'y reviendrai.

Ce visage, comme ce corps de jeune fille aimé par l'amant chinois, n'est pas que désir et jouissance. Le vieillissement – parce qu'il en est question dans *L'Amant* – a été tout aussi soudain que brutal : « Je l'ai vu gagner mes traits un à un, changer le rapport qu'il y avait entre eux, faire les yeux plus grands, le regard plus triste, la bouche plus définitive, marquer le front de cassures plus profondes<sup>18</sup>. »

Je l'ai vu sillonner mes traits, raviner ma douceur dans la souffrance d'un corps fuyant. La peur. Le doute. Une douleur impétueuse qui, retenue comme les strates millénaires d'un roc sur le point d'éclater devant les soubresauts d'une mer agitée, ouvre la peau, millimètre par millimètre, pour en modifier son paysage dans un instantané lumineux.

Ravage.

Outrage.

« Maintenant je vois que très jeune, à dix-huit ans, à quinze ans, j'ai eu ce visage prémonitoire de celui attrapé ensuite avec l'alcool dans l'âge moyen de ma vie<sup>19</sup> ». Duras poursuit : « Ce visage de l'alcool m'est venu avant l'alcool. [...] J'avais en moi la place de ça, je l'ai su comme les autres, mais curieusement avant l'heure<sup>20</sup>. » Cette place de l'alcool est à partager avec celle du désir qui parcourt et laboure le visage de celle qui écrira dans l'ivresse de vivre *par* et *dans* l'écriture.

Ne jamais en sortir.

Seule.

Écrire.

Seule dans ce désir réfracté par son visage aux yeux de sa famille : sa mère et ses frères. La jeune fille de *L'Amant* baigne dans ce halo d'innocence éblouissant en ouverture du roman : « Ce visage se voyait très fort<sup>21</sup> ». Elle n'a que quinze ans, pas dix-huit encore, et elle n'a pas conscience de cet espace du désir qui croît lascivement en elle : « J'avais à quinze ans le visage de la jouissance et je ne connaissais pas la jouissance<sup>22</sup>. » Duras, à travers les souvenirs floutés de cette jeune fille, raconte comment tout a commencé. Comment le désir d'écriture s'est imposé à elle, imprégnant progressivement, telle la lumière sur une pellicule

---

18. *Ibid.*, p. 10.

19. *Ibid.*, p. 15.

20. *Id.*

21. *Id.*

22. *Id.*

photosensible, son visage: « [C]e visage voyant, exténué, ces yeux cernés en avance sur le temps, l'*experiment*<sup>23</sup>. »

Ce désir d'écrire, chez Duras, s'entrelace comme les amants dans une expérience multisensorielle qui, dans ses films et textes de cinéma<sup>24</sup>, émane d'une subjectivité féminine<sup>25</sup> et au détour de l'expérience du regard qu'éprouvent, avec intensité, les personnages féminins de son univers: celles qui voient, dirigent leur regard sur l'objet ou les objets de leur propre désir. Ces femmes désirantes<sup>26</sup> prennent activement part au récit: « Port d'attache dans une mer agitée par les soubresauts du passé, les personnages féminins motivent le récit qu'elles portent efficacement sur leurs épaules meurtries par la douleur du passage du désir, de l'amour et de la mort<sup>27</sup>. »

Dans un entretien avec Marguerite Duras, Michelle Porte s'interroge:

M. P.:

Les femmes, dans vos livres, je pense à Lol V. Stein, à Anne-Marie Stretter, c'est toujours le désir, et...

M. D.:

La femme, c'est le désir.

M. P.:

La femme...

M. D.:

On n'écrit pas du tout au même endroit que les hommes. Et quand les femmes n'écrivent pas dans le lieu du désir, elles n'écrivent pas, elles sont dans le plagiat<sup>28</sup>.

Ce lieu de l'écriture, lieu de création au sens large du terme, c'est la maison: « Chaque fois que je suis ici, chaque fois j'ai envie de tourner. Ça peut arriver que des endroits vous donnent envie de tourner. Jamais je n'aurais cru que qu'un lieu pouvait avoir cette puissance, cette force-là<sup>29</sup>. » C'est de surcroît le lieu originel de l'écriture, celle des livres à venir, confirmera-t-elle plus tard dans *Écrire*: « C'est dans une maison qu'on est seul. Mais dans la maison, on est si seul qu'on en est égaré quelques fois. C'est maintenant que je sais y être

23. *Ibid.*, p. 16.

24. Duras n'ayant pas écrit de scénario au sens littéral du terme selon les conventions de l'industrie cinématographique de l'époque, je préfère au terme « scénario » celui de « texte de cinéma ».

25. À ce sujet, voir l'ouvrage de Michelle Royer, *The Cinema of Marguerite Duras. Multisensoriality and Female Subjectivity*, Edinburgh, Edinburgh University Press (Visionaries: Thinking Through Female Filmmakers), 2019.

26. J'emprunte l'expression « femmes désirantes » à Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette qui en font usage dans leur ouvrage collectif *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2013.

27. Julie Beaulieu, *L'Entrécriture de Marguerite Duras*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal (Espace littéraire), 2018, p. 33.

28. Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras, op. cit.*, p. 102.

29. *Ibid.*, p. 11-12.

restée dix ans. Seule. Et pour écrire des livres qui m'ont fait savoir, à moi et autres, que j'étais l'écrivain que je suis<sup>30</sup>. »

C'est aussi ce désir manifeste de l'écriture, qui traverse le corps pour s'incarner en des personnages féminins. Cette force du désir est exprimée par Duras à la journaliste Leopoldina Pallotta della Torre à propos de l'amant chinois : « Oui, total, au-delà du sentiment, impersonnel, aveugle. Il ne pouvait pas se dire. J'aimais, de cet homme, son amour de moi et cet érotisme-là, enflammé chaque fois par notre profonde ambiguïté<sup>31</sup> ». Ou encore comme elle le décrit, avec éloquence, dans le court texte « Le train de Bordeaux », dont l'épisode survient alors que la jeune fille revient de Saïgon, après l'amant chinois, dans un train de nuit :

J'étais là avec ma famille, mes deux frères et ma mère. [...] J'avais toujours ses robes claires des colonies et les pieds nus dans des sandales. Je n'avais pas sommeil. Cet homme me questionnait sur ma famille, et je racontais comment on vivait aux colonies, les pluies, la chaleur, les vérandah [...] Et puis tout à coup voilà, on s'est aperçu que tout le monde dormait. [...] Je parlais bas pour ne pas les réveiller. De parler ainsi tout bas avec l'homme seul [...] *Et c'était de cette façon que ça avait commencé tout à coup, au même moment, exactement, et brutalement dans un seul regard. Tout à coup on n'a plus pu se parler. On n'a plus pu se regarder non plus. On a été sans plus de forces, foudroyés*<sup>32</sup>.

C'est également dans le regard féminin que s'approprient, chez Duras, les jeunes filles et les femmes que ce double désir se tapit. Suivant la formule d'Iris Brey, ce regard féminin « nous fait ressentir l'expérience d'un corps féminin à l'écran<sup>33</sup> », un corps désirant qui trouve son équivalent filmique en s'abreuvant à la source du littéraire pour mieux le faire jaillir, imprévisible, dans cet amour impossible du livre : « Cet amour se tient dans l'impossibilité d'être écrit. C'est un amour qui n'est pas encore atteint par l'écriture<sup>34</sup>. »

### **Corps à corps avec l'écriture de *L'Amant***

« Le livre, je crois, transmet cet énorme plaisir que, dix heures par jour, j'ai éprouvé à l'écrire ».

Marguerite Duras, *La Passion suspendue*<sup>35</sup>

30. Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard (Folio [N° 2754]), 1993, p. 13.

31. Marguerite Duras, *La Passion suspendue*, *op. cit.*, p. 44.

32. Marguerite Duras, « Le train de Bordeaux », *La Vie matérielle*, Paris, Gallimard (Folio [N° 2623]), 1987, p. 94-95.

33. Iris Brey, *Le Regard féminin. Une révolution à l'écran*, Paris, Éditions de l'Olivier (Les Feux), 2020, p. 9.

34. Marguerite Duras, « Le Livre », *La Vie matérielle*, *op. cit.*, p. 97.

35. Marguerite Duras, *La Passion suspendue*, *op. cit.*, p. 45.

« Son corps chinois ne me plaisait pas, mais il faisait jouir le mien. Et c'est cette chose là que j'ai découverte, seulement alors ».

Marguerite Duras, *La Passion suspendue*<sup>36</sup>

Faire corps avec l'écrit.  
La main.

Les mots glissent sur la peau lumineuse des amants enlacés, comme si j'étais placée, seule, dans le noir profond d'une salle obscure devant l'écran scintillant de leur amour.

Écran de la passion<sup>37</sup>.  
Écrins de mes amours.

Je fixe l'écran noir de ma mémoire.  
Ma tête n'est que brouillard.

LUI  
Tu n'as *rien* vu à Hiroshima. Rien.

ELLE  
J'ai *tout* vu. *Tout*<sup>38</sup>.

Ces images du film, les ai-je vues avant ou après ma lecture effrénée de *L'Amant*? Des années de souvenirs épars se sont empilées, et telle une fine poussière cumulée au fil du temps, en recouvrir couche sur couche ce qui reste de ma mémoire oublieuse de mes lectures. De mes amants.

Ces images du désir d'Elle et Lui, projetées sur l'écran, précèdent-elles ou succèdent-elles celles, fantasmées, de la beauté sublime du corps d'Hélène Lagonelle, celui dont la jeune fille de *L'Amant* se languit? Elle dit: « Je suis exténuée du corps d'Hélène Lagonelle allongée contre le mien. Ce corps est sublime, libre sous la robe, à portée de main. Les seins sont comme je n'en ai jamais vus. Je ne les ai jamais touchés<sup>39</sup> ».

Je cherche par tous les moyens à me dérober. Comme s'il y avait là, dans ce désir d'écriture à travers elle, fantasme du livre à venir, une forme de pudeur ou d'interdit: ne pas toucher. Résister. Jusqu'à s'y perdre, dans ce corps, cette

---

36. *Ibid.*, p. 44.

37. Michelle Royer, *L'Écran de la passion. Une étude du cinéma de Marguerite Duras*, Brisbane, Boombana Publications, 1997.

38. Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard (Folio [N° 9]), 1972 [1960], p. 22.

39. Marguerite Duras, *L'Amant*, *op. cit.* p. 89.

écriture, qui vous prend tout, vous ravit. Une voix d'homme me susurre à l'oreille : Lola Valérie Stein<sup>40</sup>.

Je sombre.  
Dans l'immensité.  
La mer.

La mère. Ses barrages. L'une de ses pierres angulaires : *Un Barrage contre le Pacifique*, roman phare de l'œuvre de Marguerite Duras. Il annonce une série de textes qui lui seront par la suite intimement liés et qui déjoueront avec habileté les frontières poreuses entre l'autobiographie et la fiction, suivant une série de réécritures comme autant de modulations sur un même thème et ses variations.

Au loin, on joue une mélodie au piano : *Moderato cantabile*<sup>41</sup>.  
À moins que ce ne soit le thème d'*India Song*<sup>42</sup>, joué par Anna Maria Guardì ?  
Je ne sais pas.  
Ne sais plus...

C'est sur cette partition intermédiaire, à la fois textuelle, scénique et filmique, forgée au gré des emprunts narratifs, que s'inscrivent tour à tour *Un Barrage contre le Pacifique*, *L'Éden Cinéma*<sup>43</sup>, *L'Amant*, *L'Amant de la Chine du Nord*, et par extension *L'Amant / The Lover*, adaptation filmique du texte éponyme par Jean-Jacques Annaud.

En ouverture à *L'Amant de la Chine du Nord*, Duras écrit : « *Le livre aurait pu s'intituler : L'Amour ou Le Roman de l'amant ou L'Amant recommencé*<sup>44</sup> ». Il s'agit bien d'un recommencement, d'un remaniement, donc d'une réécriture, qui n'est pas sans rapport avec le projet d'adaptation de *L'Amant*, réalisé par Annaud, dont elle avait par ailleurs réfuté le film :

Ayant eu connaissance du scénario tiré de *L'Amant* par Jean-Jacques Annaud, Marguerite Duras s'affole, se sent dépossédée de son œuvre et se livre à une course de vitesse contre le cinéaste. Elle veut que sorte en librairie, quelques semaines avant le film, un livre réfutant par avance l'adaptation cinématographique de *L'Amant*<sup>45</sup>.

40. Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard (Folio [N° 810]), 1964.

41. Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, Paris, Les Éditions de Minuit (Double [N° 2]), 1980 [1958].

42. Marguerite Duras, *India Song*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire [N° 263]), 1973.

43. Marguerite Duras, *L'Éden Cinéma*, Paris, Mercure de France (Folio [N° 2051]), 1986 [1977].

44. Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 11. En italique dans le texte.

45. Marie Miguet-Ollagnier, « *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras contre *L'Amant* de Jean-Jacques Annaud », dans Jean-Bernard Vray (dir.), *Littérature et cinéma*.

Ce livre, *L'Amant de la Chine du Nord*, est une réponse directe à Annaud. Il constitue en soi un film à peine dissimulé au fil des pages. Comme une sorte de prescription filmique destinée à qui voudrait bien s'attaquer, sans pudeur aucune, à l'œuvre durassienne. Et comme dans le cinéma durassien, ce « livre-film » est doté d'une voix *off*, celle du texte :

La voix qui parle ici est celle de l'écrit, écrite, du livre.  
Voix aveugle. Sans visage.  
Très jeune.  
Silencieuse<sup>46</sup>.

C'est la voix de l'écrit originel. Cette voix de l'écriture qui émerge d'un film qui n'aura jamais lieu. Image écrite, jamais tournée. Seulement écrite.

Dans *Les Yeux verts*, numéro spécial des *Cahiers du cinéma*, Duras l'exprime ainsi :

Je parle de l'écrit. Je parle aussi de l'écrit même quand j'ai l'air de parler du cinéma. Je ne sais pas parler d'autre chose. Quand je fais du cinéma, j'écris, j'écris sur l'image, sur ce qu'elle devrait représenter, sur mes doutes quant à sa nature. J'écris sur le sens qu'elle devrait avoir. Le choix de l'image qui se fait ensuite, c'est une conséquence de cet écrit. L'écrit du film – pour moi – c'est le cinéma<sup>47</sup>.

Duras ne tournera pas *L'Amant de la Chine du Nord*. Il restera dans le livre telle une forme de riposte. Sauvage comme son écriture. Comme un cri dans la nuit noire de l'écrit.

### Désir d'écriture, réécriture

« C'était désespéré. J'étais embarquée dans le travail le plus difficile de ma vie : mon amant de Lahore, écrire sa vie. Écrire *Le Vice-consul*. J'ai dû mettre trois ans à le faire, ce livre-là ».

Marguerite Duras, *Écrire*<sup>48</sup>.

Pourquoi risquer l'écriture ?  
Le désir j'écris comme le cinéma  
Ne doute pas de sa nature.

*Écrire l'image*, CIEREC, travaux XCVII, Saint-Étienne, Publications de l'Université Saint-Étienne, 1999, p. 16.

46. *Id.*

47. Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma (Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma), 1996, p. 76.

48. Marguerite Duras, *Écrire*, *op. cit.*, p. 25.

La jeune fille de *L'Amant* et de *L'Amant de la Chine du Nord* incarne cette pulsion complexe de l'écriture durassienne, à comprendre comme une pulsion de vie et de mort dont le devenir pourrait s'avérer destructeur. Les pulsions de mort sont inscrites dans le devenir d'une écriture à mettre en relation avec le meurtre (du cinéma par exemple), chaque fois engendré par la réécriture d'un texte, et particulièrement lors du passage à l'écran. Ces pulsions animent le mouvement créateur de l'écriture durassienne, la reprise impliquant le ressassement et la redite qui entraînent dans son sillage le désir de destruction antérieur à toute nouvelle création.

Une re-création, explique Nelly Viallaneix à propos de la notion de reprise formulée par Søren Kierkegaard :

La reprise prétend retrouver ce qui a été sous une forme nouvelle concrète en se dirigeant vers l'avenir. Il s'ensuit que la véritable reprise exige une appropriation personnelle, qui est une re-création. De coup, elle devient, comme toutes les catégories existentielles, une catégorie paradoxale, puisqu'elle unit en elle le *même* et l'*autre*. Il s'agit de retrouver le premier dans le second, inchangé, ou, si possible, changé dans la reprise<sup>49</sup>.

Cet emploi de la reprise, qui convoque continûment ressassement et redite, s'inscrit plus vastement dans une poétique de la mémoire. Pour celle ou celui qui connaît ou reconnaît l'œuvre durassienne, du moins *L'Amant*, sa reprise trouve sa forme hybride à l'orée d'un texte mi-scénique mi-filmique comme autant d'évocations de souvenirs et de fantasmes. Des indications filmiques précédées d'un astérisque en bas de page ponctuent ici et là *L'Amant de la Chine du Nord*, dont le style emprunte à la fois au roman, au texte de théâtre et au scénario de film. Certains passages de type prescriptif indiquent des choix cinématographiques destinés à celle ou celui qui aurait l'intention d'en tirer une adaptation pour le grand écran. La main mise sur le texte, Duras le retient jusqu'au dernier moment comme elle le fait pour le film, dissimulé en creux du livre. *L'Amant de la Chine du Nord* entraîne cette expérience intérieure si déstabilisante, mais tout aussi familière du « déjà lu ». Sentiment étrange de savoir, par avance, l'histoire qui s'éploie au fil des pages sans toutefois la saisir dans ses moindres détails.

J'appréhende ce qui vient à la manière d'un suspense alors que les choses sont dites une seconde fois, autrement. Duras s'emploie à moduler, d'un texte à l'autre, à transformer, retrancher, ajouter, de sorte à produire plusieurs versions d'un même récit ou d'un même personnage, à l'exemple de la jeune fille de *L'Amant*. Elle déjoue habilement lectrices et lecteurs qui convoquent, au fil des lectures, plusieurs versions d'une même histoire à leur mémoire, confron-

---

49. Nelly Viallaneix, dans Søren Kierkegaard, *La Reprise*, traduit du danois et présenté par Nelly Viallaneix, Paris, Flammarion (Corpus), 1990 [1843], p. 17.

tant ainsi, souvent dans le doute et l'oubli, leurs propres souvenirs de lecture ou de visionnement.

Lorsque que je m'enfoncé dans son écriture comme on le fait dans une marée dense de souvenirs, je m'en approche. Me rapproche d'elle. Cette jeune fille, c'est moi. Cependant pas tout à fait. Je porte son chapeau d'homme comme son désir. J'ai quinze ans, peut-être seize.

J'ai vingt ans.

Son corps est lové au mien.

J'ai vingt-cinq ans.

Son étreinte.

J'écris dans ce désir de l'amant que j'éprouve avec elle.

Je réponds à cet appel d'une écriture sauvage et exigeante, parfois intolérable. Une écriture qui est la sienne, singulière et durassienne, reconnaissable parmi toutes : « *[C]ette écriture flottante de "la vie matérielle" ces aller et retour entre moi et moi, entre vous et moi dans ce temps qui nous est commun<sup>50</sup>* ».

Je crains cependant cette descente vertigineuse qui m'entraîne dans les eaux troubles de cette écriture comme au cœur de moi-même.

Je risque.

Je vois depuis le souvenir de ce visage.

Mirage.

Droit devant le danger du ressassement, de la répétition. L'écriture de Marguerite Duras fait se multiplier les publications scientifiques comme si, à l'image même de la réécriture pratiquée par elle, la critique repassait sans relâche sur ses propres pistes de lecture en proie à son mystère dont les secrets résident dans les méandres de son récit et ses variations. Danger, aussi, de sombrer dans ce reflet d'elle surfaçant l'étendue de ses souvenirs, d'une vie entière consacrée à l'écriture. Production dense, abondante et circulaire. Danger de m'égarer à travers cette fascination d'elle.

Jouissance divine de la lecture et de l'écriture, qui passent et repassent sur ce qui a été lu, vu, entendu. Produit « éhonté » d'une paraphrase consciente qui voit dans l'imitation un moyen légitime d'accéder à une meilleure compréhension de l'œuvre, ou d'y rendre hommage sans toutefois arriver à faire naître l'étonnement que suscite une tournure « illisible » et le sentiment trouble qui s'en dégage.

Comme hypnotisée

je me laisse porter par elle

l'écriture

la vie

l'écriture.

50. Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, op. cit., p. 9-10. En italique dans le texte.

\*

Désir de regarder, d'être regardée. Désir de l'autre à travers le miroir réfléchi par Hélène Lagonelle. Désir de son corps pour écrire celui de l'amant chinois, comme si la jeune fille ne pouvait faire autrement. S'offrir à travers le corps d'Hélène Lagonelle. S'abandonner à lui à travers son désir d'elle :

La garçonnière.

Ils sont dans le lit, l'un contre l'autre. Ils ne se regardent pas. [...]

Ce soir c'est d'Hélène Lagonelle qu'elle lui parle. Elle dit qu'elle voudrait l'amener là. Qu'il la prenne. Si c'est elle qui lui demande Hélène Lagonelle viendra<sup>51</sup>.

Écriture et réécriture à travers ce personnage, figure de l'entre-deux-désirs. La jeune fille se place dans cette convoitise d'Hélène Lagonelle, dans ce désir d'inscrire en son sein cette danse lascive, ce corps à corps entre l'écriture et la réécriture de l'amant chinois.

Des années plus tard, au téléphone, la voix chevrotante de l'amant se fera entendre. Duras écrit : « Il lui avait dit que c'était comme avant, qu'il l'aimait encore, qu'il ne pourrait jamais cesser de l'aimer, qu'il l'aimerait jusqu'à sa mort<sup>52</sup> ». Dans ce dernier souffle contre la dépossession de son écriture par le cinéma, Duras réécrit : « Elle n'était plus là. Elle était devenue invisible, inatteignable. Et il avait pleuré. Très fort. Du plus fort de ses forces<sup>53</sup> ».

Des années plus tard encore, je marcherais dans la disparition de ses pas lavés par la marée qui se retirerait avec force. Je me serais allongée sur le sable brûlant pour regarder au large la mer s'agiter. Mon regard aurait soutenu le sien comme dans cette cache humide de notre amour, suffocante du désir d'elle à travers lui.

L'amant je ne le reverrais plus. N'entendrais plus le susurrement de sa voix à mon oreille. Seulement le bruissement de l'eau au loin. J'étais seule sur la plage, menait la vie tranquille<sup>54</sup>. Comme elle, seule, dans une écriture à venir.

Le désir j'écris

le fantasme

au conditionnel de ma vie.

« L'Écrit ça arrive comme le vent, c'est nu, c'est de l'encre, c'est l'écrit, et ça passe comme rien d'autre ne passe dans la vie, rien de plus, sauf elle, la vie<sup>55</sup> ».

51. Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 191.

52. Marguerite Duras, *L'Amant*, op. cit. p. 142.

53. Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 242.

54. Passage librement inspiré par l'épisode de la noyade de l'homme dans *La Vie tranquille* couplé aux réminiscences des passages dans la garçonnière dans *L'Amant*. Sur l'épisode de l'homme de la plage, voir Marguerite Duras, *La Vie tranquille*, Paris, Gallimard (Folio [N° 1341]), 1972 [1944], p. 170-173.

55. Marguerite Duras, *Écrire*, op. cit., p. 53.

Écrire  
le désir de l'amant  
avec elle  
dans l'épuisement  
de la vie  
que j'éprouve avec elle.

## Références

- ANNAUD, Jean-Jacques, *L'Amant / The Lover*, coproduction France et Royaume-Uni, couleur, 1992, 115 min.
- BEAULIEU, Julie, *L'Entrécriture de Marguerite Duras*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal (Espace littéraire), 2018.
- BOISCLAIR, Isabelle et Catherine DUSSAULT FRENETTE (dir.), *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2013.
- BREY, Iris, *Le Regard féminin. Une révolution à l'écran*, Paris, Éditions de l'Olivier (Les Feux), 2020.
- DURAS, Marguerite, *La Passion suspendue. Entretiens avec Leopoldina Palotta della Torre*, Paris, Éditions du Seuil (Points [N° 4280]), 2013.
- , *Un Barrage contre le Pacifique*, dossier par Françoise Maury, Paris, Gallimard (Folio plus [N° 24]), 1997 [1950].
- , *Les Yeux verts*, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma (Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma), 1996.
- , *Écrire*, Paris, Gallimard (Folio [N° 2754]), 1993.
- , *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard (Folio [N° 2509]), 1991.
- , *La Vie matérielle*, Paris, Gallimard (Folio [N° 2623]), 1987.
- , *L'Eden Cinéma*, Paris, Mercure de France (Folio [N° 2051]), 1986 [1977].
- , *L'Amant*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.
- , *Moderato Cantabile*, Paris, Les Éditions de Minuit (Double [N° 2]), 1980 [1958].
- , *Le Camion suivi de Entretien avec Michelle Porte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.
- , *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard (Folio [N° 9]), 1972 [1960].
- , *La Vie tranquille*, Paris, Gallimard (Folio [N° 1341]), 1972 [1944].
- , *India Song*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire [N° 263]), 1973.
- , *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard (Folio [N° 810]), 1964.
- DURAS, Marguerite et Michelle PORTE, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Les Éditions de Minuit (Double [N° 83]), 2012 [1977].
- KIERKEGAARD, Søren, *La Reprise*, traduit du danois et présenté par Nelly Viallaneix, Paris, Flammarion (Corpus), 1990 [1843].
- MIGUET-OLLAGNIER, Marie, « *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras contre *L'Amant* de Jean-Jacques Annaud », dans Jean-Bernard VRAY (dir.), *Littérature et cinéma. Écrire l'image*, CIEREC, travaux XCVII, Saint-Étienne, Publications de l'Université Saint-Étienne, 1999, p. 16-23.

- ROYER, Michelle, *The Cinema of Marguerite Duras. Multisensoriality and Female Subjectivity*, Edinburgh, Edinburgh University Press (Visionnaires: Thinking Through Female Filmmakers), 2019.
- , *L'Écran de la passion. Une étude du cinéma de Marguerite Duras*, Brisbane, Boombana Publications, 1997.





« La part qui me revient ».  
Le *Journal* de Jean-Luc Lagarce :  
une poétique de la vie finale

MAÏTÉ SNAUWAERT

Il y a dans le vécu quelque chose d'immense, qui demande à être questionné sans cesse. On peut vivre pour vivre, en voulant, en tâchant d'être heureux. Mais il y a des gens pour qui ce qu'ils vivent, ou ce qu'ils ont vécu, ce qu'ils voient, ce qu'ils entendent, reste toujours une question. Rien ne va de soi. Et il faut essayer de comprendre, de connaître ce qui, en somme, vous est donné par l'expérience.

— Annie Ernaux, *Le Vrai Lieu*

**Prologue**

Je ne sais plus comment j'ai d'abord lu Jean-Luc Lagarce. J'ai peut-être vu d'abord le film, magnétique, précis, parfait, tranchant de Xavier Dolan<sup>1</sup>, avec le regretté Gaspard Ulliel, cet autre talent fauché abruptement, prématurément – comme si se rejoignaient maintenant leurs destinées, jusque dans l'âge auquel ils sont morts, 38, 37 ans. *Juste la fin du monde*<sup>2</sup>, c'est à la fois l'imminence et la minimisation de l'expérience tragique : celle de sa propre mort, la fin pour soi du monde. On retrouve dans ce titre le régime d'auto-dérision et de tendresse pourtant qui caractérise l'auteur lorsqu'il écrit sur lui-même. *Juste la fin du monde*, c'est *seulement cela*, qui arrivera à chacun. Mais c'est aussi *tout juste cela*, qu'il faut essayer dès lors de dire *exactement* (un mot cher à l'auteur).

J'ai voulu commander le livre pour l'enseigner je suppose, et je me suis rendue sur le site des Solitaires intempestifs, sans savoir que c'était Jean-Luc Lagarce qui avait fondé cette maison. J'ai seulement pensé : c'est une maison d'édition de théâtre. Je suis tombée alors sur tous ses livres, et j'ai été étonnée qu'il y en ait autant, impressionnée plutôt. Pourquoi je suis allée sur le site

1. Xavier Dolan, *Juste la fin du monde*, Québec / France, Sons of Manual / MK2 Films, 2016.

2. Jean-Luc Lagarce, *Juste la fin du monde*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2016 [2007].

des Solitaires, moi qui comme une autre commande le plus souvent sur des sites agrégateurs, des librairies en ligne au Canada, je ne le sais pas non plus. Pourquoi j'ai trouvé simple de faire venir cette livraison de France, moi qui ne trouve jamais rien simple, surtout dans le domaine matériel.

Mais j'ai tout commandé ou presque. Tant qu'à y être, je me suis dit. Quitte à ce que ça vienne de France. Que ça fasse tout ce chemin jusqu'à moi. J'ai commandé les deux volumes du *Journal*<sup>3</sup>, les écrits critiques du *Luxe et de l'impuissance*<sup>4</sup> (reçu en double pour une raison inconnue, ma gratitude aux Solitaires), le *Théâtre IV*<sup>5</sup>, *Juste la fin du monde* et *Le Pays lointain*<sup>6</sup>, indissociables comme ils explorent, mais je ne le savais pas alors, la même *matière*, comme on le dit de la littérature du Moyen Âge; et enfin le *Journal vidéo*<sup>7</sup>. Encore aujourd'hui cela me surprend, car je n'aime pas tellement la vidéo. Il faut croire que déjà quelque chose m'attirait dans ce journal – moi qui, contrairement à Jean-Luc Lagarce, ne lis pas non plus tellement de journaux.

Et puis, dans la commande, j'ai pris *Un ou deux reflets dans l'obscurité*<sup>8</sup>, un très beau livre de photographies de Lin Delpierre avec des extraits du journal de Lagarce et la postface de Georges Banu. Je vois aujourd'hui en le rouvrant que j'ai lu ce livre dès qu'il est arrivé, que je l'ai annoté entièrement; je n'en ai aucune mémoire. Tout cela a eu lieu dans le temps dilaté d'*avant*, sur lequel butent maintenant tous nos souvenirs.

Peut-être que c'est aussi cela la vocation : lorsqu'un auteur vous appelle ou que vous l'appellez à vous, en prévision d'un virus endémique dont vous ignorez tout encore; en prévision d'une période de disette comme il peut s'en produire.

Ensuite j'ai écouté, durant le premier été de la pandémie, au cours de mes marches inlassables autour du même périmètre ou parfois pleines de lassitude, toutes les émissions de France Culture qui lui sont consacrées. Il y avait de quoi faire et c'était un bonheur de l'entendre lu ainsi par des voix diverses dans nos rendez-vous quotidiens.

À la fin d'une de ces émissions, l'un des invités – c'était peut-être François Berreur, l'exécuteur testamentaire de l'œuvre de Jean-Luc Lagarce – évoquait la possibilité que l'œuvre de Jean-Luc soit un jour étudiée, tout à coup, par un

3. Jean-Luc Lagarce, *Journal 1977-1990*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007; et *Journal 1990-1995*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2008. Désormais abrégés respectivement en *J1* et *J2*, suivis du folio, entre parenthèses dans le corps du texte.

4. Jean-Luc Lagarce, *Du luxe et de l'impuissance et autres textes*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2008.

5. Jean-Luc Lagarce, *Théâtre complet, IV*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2002.

6. Jean-Luc Lagarce, *Le Pays lointain*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1999.

7. Jean-Luc Lagarce, *Journal vidéo*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007.

8. Jean-Luc Lagarce, *Un ou deux reflets dans l'obscurité*, photographies de Lin Delpierre, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2004.

chercheur éloigné, peut-être au Canada<sup>9</sup>. J'ai souri, je me suis dit oui, peut-être un jour. C'était la fin de l'après-midi, je rentrais lasse de cette marche longue et il y avait un flottement dans l'air, dans la lumière une douceur légère, dorée. Cela disait : il se pourrait qu'un jour vous vous retrouviez, Jean-Luc et toi, que vous fassiez quelque chose ensemble. Bien sûr, il est déjà très étudié, il n'a plus besoin d'être découvert, mais j'aimais cette idée qu'un jour il puisse rejoindre quelqu'un d'éloigné en tout point de lui, et d'abord dans le temps, rejoindre quelqu'un d'inattendu dans le suspens d'une pandémie.

J'ai dit Jean-Luc comme je dis aussi Marguerite, ces grands auteurs de ma vie. Je n'aime pas cette pratique pourtant, je la trouve faussement familière, et je dissuade mes étudiants de le faire, ici où la pratique est plus courante d'appeler quelqu'un de célèbre simplement par son prénom plutôt que par son nom de famille.

Mais aujourd'hui je le lis comme un frère : « [C]'est comme si j'avais ouvert mon propre corps et ma tête et que je lise le récit de ma vie<sup>10</sup> », comme l'écrivait Duras, Marguerite justement, au sujet de Virginia Woolf ou de *La Sorcière* de Michelet. C'est comme si on s'était toujours connus et qu'il m'enlevait les mots de la bouche. Comme si on avait vécu la même enfance, non pas extérieure, sociale, mais de la même vie intérieure, retirée, réticente. Celle qui fait qu'on écrit.

Le même protestantisme dont on croit devoir se délivrer mais qui nous colle à la peau – plus : nous fabrique dans le profond de notre existence la plus secrète, la plus intime. Qui fait que la vie la plus intime demeure secrète irrémédiablement – et je ne parle pas ici de l'intimité sexuelle qu'il livre dans son *Journal* avec aise, sans que jamais ou presque ne soit atteinte pour autant sa solitude si grande, de combat, uniforme et comme délibérée. Un protestantisme non pas comme religion mais comme éthique de vie. Transmise dans l'air même de l'enfance, reconnue comme sienne, un bien, à laquelle on a adhéré immédiatement. À laquelle, en vérité, on tient, même si elle a pu souvent paraître un poids : une rigueur, une exigence insoluble envers soi-même, un regret permanent de ce qui n'a pas été accompli encore ; le sentiment coupable d'un retard.

Ce protestantisme me rejoint, sa très grande rigueur dans l'appréciation de soi-même. La même observation de soi permanente et secrète, intraitable mais qui croit aussi à un fond à explorer, à un mystère à comprendre.

Quel contemporain est-ce là qui m'a précédée dans la mort mais que je dépasse maintenant en âge ? Tandis que nous avons les mêmes souvenirs : la chute du mur de Berlin, l'invasion du Koweït par l'Irak, la mort de Serge

---

9. À moins qu'il ait lu tout simplement l'entrée du mercredi 12 octobre 1988 : « Nouveau cahier, chers camarades chercheurs de l'Idaho » (Jean-Luc Lagarce, *Journal 1977-1990*, op. cit., p. 411). Mémoire incertaine de l'écoute.

10. Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, Paris, Gallimard, 1987, p. 54.

Gainsbourg. Il n'est pas seulement le *solitaire intempestif* comme chez Peter Handke dont il reprend la phrase pour le nom de sa maison d'édition créée à Besançon ; il est le *contemporain intempestif* : de mon temps et d'un autre à la fois, d'un temps qui est pourtant le mien, qui vient me visiter comme le grand-père d'*Intérieur* visite ses enfants et ses petits-enfants pour leur annoncer que la mort existe, chez Maeterlinck<sup>11</sup>, et qu'elle est en soi, ronge le dedans douillet de l'abri qu'on croyait avoir construit contre le dehors, offre chacun en spectacle.

C'est ainsi qu'à l'invitation à réfléchir à la vocation, Jean-Luc Lagarce se prête. « Une vocation ne vous convainc pas comme une théorie, elle s'empare de vous comme une exhortation : elle vous dit comment vivre », écrit Judith Schlanger dans l'épilogue de son ouvrage éponyme<sup>12</sup>. Ce *comment vivre* se décline tout entier dans le *Journal*, tenu dès sa vingtaine et publié en deux larges volumes ; de même qu'il questionne tout son théâtre, en est en permanence le motif et le moteur. *Comment mourir* n'en est qu'une déclinaison, et même, il est à se demander si ce n'est pas l'inverse : si par cette éthique protestante, le *comment vivre* n'est pas sans cesse interrogé à l'aune de la disparition qui, qu'elle soit proche ou lointaine, ne manquera pas d'arriver, on le sait par cette intégrité austère, et alors il faudra rendre des comptes. Le *Journal* tient ce compte, il est déjà l'épicerie de la vie, mais aussi souvent son sel et sa saveur ; il accompagne et, par son rythme, sa voix, sollicite une présence, destinataire et interlocutrice ; autant qu'il rappelle qu'on a été.

Ce que je veux examiner alors, c'est cette contemporanéité paradoxale qui fait qu'on se retrouve à travers les époques entre auteurs anciens, en retard, jamais en adéquation avec le présent ; c'est ce « milieu du chemin de la vie » atteint par l'exigence du deuil et qui accroît l'intensité et la conscience de la fin à venir ; c'est la convergence de ces figures dans un usage protestant de la vie, qui doit *servir*. Ces motifs font vibrer la vie comme une contraction de l'avenir et de l'avoir-été en un présent impossible que paradoxalement le journal réalise en en consignait la tension, en même temps qu'il dessine une poétique de la vie conçue, déjà avant le diagnostic de séropositivité, comme finale – prise dans la lumière de sa fin.

### Le style tardif de Jean-Luc Lagarce

Cette tenue, cette tension entre des temps contradictoires – l'un précoce et l'autre tardif, et l'échec de ce fait à trouver le présent ou à s'en satisfaire –, un auteur et une notion m'en ouvrent le chemin : Edward Saïd et son poignant *On Late Style. Music and Literature Against the Grain*<sup>13</sup>, écrit alors que lui-même

11. Maurice Maeterlinck, *L'Intruse. Intérieur*, Genève, Slatkine, 2005.

12. Judith Schlanger, *La Vocation*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 221.

13. Edward W. Saïd, *On Late Style. Music and Literature Against the Grain*, New York, Pantheon Books, 2006.

se savait mourant. Saïd propose que dans l'intervalle entre l'annonce de la fin et la fin effective de la vie peut intervenir, suscitée par cette conscience nouvelle, une vitalité artistique inédite. Celle-ci, loin de consolider les acquis du créateur, de couronner de façon ronronnante une carrière bien faite, s'élance au contraire vers l'avenir, prête à rompre avec la production antérieure et avec son public, à se lancer dans des directions imprévues, voire à faire entièrement peau neuve. Saïd conçoit le style tardif comme une résistance au modèle biologique et téléologique du déclin, afin de concevoir autrement la vie<sup>14</sup>, comme épisodique plutôt que linéaire, même si elle peut être violemment aimantée par la fin lorsque celle-ci s'avance soudain de façon connue. Lagarce, s'il semble résigné à sa mort, avec un stoïcisme qui suscite autour de lui l'admiration, se livre avidement au travail, parle du labeur qui demeure à accomplir, ou de ce tiers groupe auquel il appartient : « Nous faisons partie du Troisième Groupe. Il y a les vivants et les morts et nous, là, qui sommes perdus et continuons. » (*J2*, p. 197) Le diagnostic de séropositivité – atteint mais non malade, infecté mais sans encore de signes ni de symptômes explicites – fait concevoir la vie comme un sursis et un intervalle à remplir, à occuper intelligemment : injonction supplémentaire et supérieure, qui donne une tâche et une charge à l'indéfiniment mais pas encore mourant.

Ce que j'appelle aussi *late style*, c'est ce repentir de l'œuvre elle-même, qui revient pour se corriger, corriger son auteur et ce qu'il croyait savoir de sa vie : l'œuvre revenante qui acquiert en partie sa puissance du posthume. Car nous lisons aujourd'hui Jean-Luc Lagarce dans ce paradoxe poignant de l'auteur contemporain le plus joué en France, de l'auteur français le plus joué au monde, qui dans son journal estimait avoir « raté sa vie » (*J2*, p. 269), n'avoir rien accompli. C'est cela le *late style*, notre lecture de l'écart entre le vivant et le mort (l'œuvre vivante et l'auteur mort), décalée par rapport à la connaissance qui pouvait être la sienne de son vivant : nous sommes les plus malins. Sauf que Lagarce aussi était malin, c'est ce qui en fait un auteur tardif, par quoi il est si troublant de le lire aujourd'hui, avec ses oracles réalisés, qui préoyaient (non sans une ironie farouche et pleine d'espoir) qu'il connaîtrait enfin le succès lorsqu'il ne serait plus là : « Je serai "culte", à mon tour [...] en l'an 2012, l'année où j'aurais dû avoir 45 ans... » (*J2*, p. 35) Le style tardif est aussi cet écart entre l'insuccès vivant et le succès posthume.

---

14. J'ai proposé une analyse de cette « autre vie » qui défie les conceptions habituelles de l'autobiographie dans « Pour une autre vie. Réflexion sur le style tardif », dans Arnaud Bernadet, Olivier Kachler et Chloé Laplantine (dir.), *L'Utopie de l'art. Mélanges offerts à Gérard Dessons*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 121-137.

### Mort précoce / vie tardive : un journal des âges

Il est inévitable aujourd'hui de lire l'œuvre de Jean-Luc Lagarce à l'aune de sa disparition prématurée : c'est son historicité irrémédiable. Pourtant, c'est bien avant le diagnostic de séropositivité<sup>15</sup> que déjà le *Journal* s'écrit comme un texte accumulant de propos délibéré les signes du posthume, à commencer par la litanie des anniversaires, qui anticipe déjà la disparition par ses bilans souvent sévères, ses constats brefs d'absence d'avancée, qui voit la vie depuis le futur de ses accomplissements non réussis : « ... J'ai eu 27 ans. Oui. Sans trop d'effusions. Et alors ? Me suis senti *bien vieux*, âge adulte et sérieux. C'est à partir de cet âge qu'on devient un célibataire endurci ou un raté ou autre chose encore. C'est là que cela se décide. Impossible de revenir en arrière. » (*Jl*, p. 98) Relevés chaque année autour de cette Saint-Valentin qui est son jour de naissance, les âges qui défilent sont autant de repères et d'occasions intransigeantes de mesurer son progrès, perçu seulement comme vieillissement dès lors qu'il n'y a pas eu transformation par le travail ou le succès. Chaque élément de ce décompte est une petite mort ou comme le symptôme d'une maladie : « Ai eu 29 ans hier. Bon. Ce n'était pas trop grave. » (*Jl*, p. 191) « Ai eu 30 ans. Bon. Cela ne me fit pas grand-chose. Depuis le temps que j'ai 30 ans... » (*Jl*, p. 251) Chez les Attoun alors qu'il vient d'atteindre cet âge, il évoque « le vieillard maison que je suis » (*Jl*, p. 252). Et puis, en 1987 aussi : « Peut-être je vais mourir. Ai l'impression d'en être infiniment près. » (*Jl*, p. 285) Pressentiment qui apparaît moins comme une prémonition que comme une prédisposition à la précocité du tardif, une affinité avec la fin.

Cette litanie des anniversaires, scandée par le sentiment, plus ou moins chaque fois, d'un échec, d'une déception, le dispute bientôt à la nécrologie, à mesure que le sida fait ses ravages parmi les artistes et les penseurs au cours de la décennie. Les décès de vedettes étaient consignés de longtemps (Simone Signoret en 1985 par exemple), mais bientôt les victimes du sida se multiplient, et ce cumul, avec son évidence meurtrière, n'est pas sans effet sur l'inflexion de chaque jour, et ce, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'un auteur de théâtre à peine plus vieux que lui : « Jeudi 20 avril 1989 [...] Mort de Bernard-Marie Koltès. 40 ans. De quoi on vous le laisse deviner. Cela me bouleversa totalement et me laissa sur le flanc toute la journée. » (*Jl*, p. 464) L'intrusion soudaine du passé simple, coutumière au *Journal*, convertit la note en récit – en Récit selon Barthes<sup>16</sup> – lui prêtant soudain affect et lyrisme, perçant l'ironie habituelle. En 1990, à Berlin : « Mort de Rex Harrington. Je ne note que les morts, je ne sais pas, bon » (*Jl*, p. 550). Ou, plus poignant dans le regret du possible : « Vendredi

15. Précisons d'emblée que Jean-Luc Lagarce sera diagnostiqué le 23 juillet 1988. Il décède en 1995.

16. Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1972 [1953], p. 25-26.

20 mai 1994 [...] Mort de Alain Cuny. / Les choses qu'on ne fera pas, qui ne seront donc pas dans ma vie: *Le Roi Lear* un jour avec Alain Cuny. C'est comme un pays qu'on imagine et dont on sait qu'il est désormais trop tard, on ne le visitera jamais. » (J2, p. 366) La non-vie à venir s'écrit en un futur simple aux accents de futur antérieur, elle aussi se consigne.

Aux répétitions en quelque sorte ratées, ou itérativement décevantes de la naissance, fait ainsi pendant le registre nécrologique que tient aussi le journal. Or, de part et d'autre de son propre diagnostic, peut-être parce que celui-ci lui apparaît statistiquement prévisible, l'auteur lie cette nécrologie à l'anticipation de sa mort, de façon d'abord fantasmatique et peut-être romantique, mais aussi nouant un contrat de lecture: «Ai-je dit que Isherwood est mort? [...] Incroyable, le nombre de choses que je crois vous apprendre, et que vous savez déjà, à cause du temps. [...]E]t même moi aussi, je suis mort, il n'y a que vous dont on puisse être à peu près sûr... » (J1, p. 188; je souligne) La conscience de l'historicité du journal est forte, tandis que le lecteur est cet être futur, ce correspondant pérenne seul en mesure d'en recevoir le texte. Plutôt que d'une connaissance de la maladie, qui sera diagnostiquée deux ans et demi plus tard, il s'agit là d'un sentiment aigu d'écrire pour la postérité, d'un sens du tardif alimentant l'ambition d'être rejoint, d'être compris, l'idée de ne pouvoir être lu que *plus tard*.

Le *Journal* s'écrit dans cette tension entre un retard de la vie ou pour la vie – consignait les remords et les regrets autant que saisissant au plus vif ce qui est « arrivé » –, et une anticipation, un espoir, voire l'intime conviction que l'œuvre sera ce surcroît de la vie donné par avance à l'inconnu.

Cet entourage à la fois immédiat et culturel de figures disparaissant de façon prématurée, amants<sup>17</sup> ou auteurs et artistes admirés, crée une précocité du mouvement vers la fin, et par là redouble et rend conscient ce moment du « milieu du chemin de la vie » dont Dante a fait le premier vers de *L'Enfer* (« dans une forêt obscure [...] »), et que Roland Barthes a glosé comme figure de la conscience soudaine d'être mortel, lorsque lui-même a fait face à l'expérience d'un « deuil majeur<sup>18</sup> ». Lagarce, déjà extrêmement sensible au passage du temps et au sentiment – à la culpabilité toujours prête à poindre – de ne pas en faire plein usage, se voit projeté de façon plus dense et accusatrice

---

17. Je n'ai pas le loisir ici de m'attarder sur la disparition infiniment triste, survenant en plusieurs épisodes de rapprochements puis d'éloignements successifs, de Gary, et sur la tendresse insigne de vouloir soigner celui qui meurt, depuis « le désespoir encore de savoir qu'on se quitte » (Jean-Luc Lagarce, *Journal 1990-1995*, op. cit., p. 21) jusqu'au désir « d'obtenir des nouvelles de celui-là qu'on aime et qu'on voudrait, juste, rien que cela, juste savoir vivant » (*ibid.*, p. 53).

18. Roland Barthes, *La Préparation du roman. Cours au Collège de France 1978-79 et 1979-80*, Paris, Éditions du Seuil, 2015.

dans cet âge qui l'acheminerait déjà vers le milieu (mathématique) de sa vie. L'auteur ainsi n'est pas mort jeune, même s'il est mort trop jeune ; il n'a pas été « fauché dans sa jeunesse » ; il est mort en milieu de vie, à ce moment vertical où l'on compte déjà ses deuils et ses remords ; il a eu le temps de se préparer patiemment à la mort.

### Se savoir mort

« Samedi 23 juillet 1988 / Paris. 23 : 35 // La nouvelle du jour, du mois, de l'année, etc., comme il était “à craindre et à prévoir” (à craindre, vraiment ?). / Je suis séropositif / mais il est probable que vous le savez déjà. » (J2, p. 373) À cause du temps, de nouveau, mais aussi grâce à une confiance implicite, qui fait le fond de cette écriture, de son élan, de son adresse, de son dialogue, dans la publication et la lecture posthume du *Journal*. Celui-ci se présente comme un lieu formidable d'interlocution, l'accompagnement de présence mis en scène d'un lecteur comme destinataire idéal et omniscient, embrassant le tout de la vie, réceptable au testament de vie du *Journal*, le lisant dans toutes les dimensions du temps et d'abord depuis l'avenir. S'énonce alors à travers cette interlocution un pacte, un programme de vie décliné en phrases résolutes : « Être plus solitaire encore, si cela est envisageable. / Ne croire à rien, non plus, ne croire à rien. / Vivre comme j'imagine que vivent les loups et toutes ces sortes d'histoires. / Ou bien plutôt tricher, continuer de plus belle, à tricher. » (J2, p. 374) Ces phrases pour soi, par le Journal, *deviennent*, ne sont pas seulement consignation mais s'élancent avec une énergie performative.

De même, les plaquettes des saisons théâtrales postérieures au diagnostic, recueillies dans *Du luxe et de l'impuissance*, lancent-elles une écriture *tardive* – celle à travers laquelle l'auteur se *sait* devoir mourir – et sont-elles aussi programmatiques avec leurs infinitifs initiaux, depuis : « Se faire de nouvelles promesses<sup>19</sup> » jusqu'à « se regarder disparaître en se saluant<sup>20</sup> ». Toute une mise en scène du départ et de la fin, testamentaire, se met en place dans ces textes critiques<sup>21</sup>. Le motif même de la saison – « Et la saison suivante, joli mot lorsqu'on y songe, la saison suivante<sup>22</sup> » – forme accentuée du passage, itérative et sérielle, légère pour cela en même temps qu'implacablement récurrente, semble annoncer – et préparer avec ses infinitifs – un avenir où l'auteur ne sera pas : « Et l'année suivante, une fois encore, l'année suivante, retourner au bord de la mer, traverser à nouveau la France en train, repartir en tournée<sup>23</sup> ». Textes

19. Jean-Luc Lagarce, *Du luxe et de l'impuissance et autres textes*, op. cit., p. 7.

20. *Ibid.*, p. 12.

21. Ce sont les éditoriaux des plaquettes de saison 1991 / 1992 puis 1992 / 1993 du Théâtre Granit à Belfort.

22. Jean-Luc Lagarce, *Du luxe et de l'impuissance et autres textes*, op. cit., p. 11.

23. Éditorial pour la présentation de saison 1992 / 1993 du Théâtre de la Roulotte, p. 13.

magnifiques des *programmes* de saisons, qui font du théâtre un cycle de la vie, une manière d'en occuper le temps, avec ses périodes et ses retours. Une manière de *dire le temps*, et de l'habiter par le corps. Et une manière enfin de s'y projeter, de s'y infinitiser par l'écriture...

L'écriture est ce régime d'absence au présent et d'anticipation de sa propre mort, l'entrée dans le territoire où l'on ne sera plus. En exergue de « Comment j'écris » dans le même recueil, si juste, eu égard au journal de Lagarce, l'infinitement belle citation de Roland Barthes : « l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence<sup>24</sup>. »

« Samedi 13 août 1988 [...] Très difficile, tout compte fait cette histoire de “séro-positif”. “La place de l'euphémisme dans l'œuvre de Jean-Luc Lagarce.” » (*Jl*, p. 382) Toujours cette distance qui est une très grande pudeur, cette réflexivité qui évite de tomber dans la complaisance, c'est-à-dire l'oubli de soi-même. Avouer une douleur, une faiblesse, une vulnérabilité ; avoir le courage de le faire, d'une façon qui se repent presque d'un manque d'aveu précédent (« tout compte fait ») ; mais aussitôt la reprendre, la commenter pour s'en distancer, ne pas s'en énamourer. Cette place de l'euphémisme est considérable, les mentions suivantes toutes minimisantes ou allusives, marquées par la minoration, les guillemets, l'anti-phrase : « Vivre avec la petite nouvelle de ce samedi... » (*Jl*, p. 375) « Conversation avec Dominique sur “ce que vous savez”. [...] Il n'y a qu'à lui [...] que je dirai la bonne nouvelle. » (*Jl*, p. 377) Une fois survenu ce savoir de la mort, même lorsque le journal consent à révéler le poignant, la conscience réflexive est si forte que les guillemets se doivent de signaler le lieu commun : « Dimanche 31 juillet 1988 [...] Vendredi il pleuvait. J'étais d'une nostalgie à mourir comme si tout était “la dernière fois”. » (*Jl*, p. 376) Cependant cette intensification de « la dernière fois » est réelle – le trope, pour être un trope, n'en est pas moins exact, comme dans les « grands mots mais exacts<sup>25</sup> » choisis pour qualifier l'éducation des parents.

Le *Journal* est un espace de très grande délibération, de dialogue intérieur et de repentir, en un sens artistique autant que moral, une vie en mouvement faisant appel à la mémoire autant qu'à l'avenir, interpellant, prenant à témoin de ses hésitations, de ses doutes, de ses corrections, de la connaissance non dupe qu'on a de soi-même. Comme s'il en allait toujours d'un monologue à tiers inclus, comme au théâtre justement. Il s'agit de savoir se tenir et de demeurer *juste*, et c'est pourquoi le régime d'infinitif fonctionne comme une série d'admonestations ou d'encouragements à soi-même.

24. Jean-Luc Lagarce, *Du luxe et de l'impuissance et autres textes*, op. cit., p. 33.

25. « [J]e leur fus reconnaissant de nous avoir élevés [...] avec de tels principes de liberté et d'optimisme (de grands mots mais exacts) » (Jean-Luc Lagarce, *Journal 1977-1990*, op. cit., p. 224).

### L'usage protestant de la vie

Dans ce régime d'injonctions qui est un régime de vie, le travail est une compagnie permanente dont la nécessité s'accroît avec la maladie :

« Samedi 3 septembre 1988 [...] »

Au fond, je sais travailler. Je ne suis pas un génie, mais je vais travailler et le travail va être – doit – être présent, tout le temps.

[...]

Ne pas rester sur le côté. Ne serait-ce que noircir ce cahier, tout le temps, tous les jours. Bagarrer avec moi-même. Seulement avec moi. » (*Jl*, p. 391)

Voilà la vie de survie qui est décidée, résolue, déterminée moins de six semaines après le diagnostic. Comme Annie Ernaux déclarant creuser « toujours le même trou<sup>26</sup> », un parti est pris qui consiste à faire ce qu'on sait faire, à s'accompagner soi-même de sa propre aptitude. C'est bien le solitaire ici qui persiste et qui signe, intempestif en effet ou, comme le dirait Saïd, *untimely*: intranquille, à contretemps, prêt à récolter la tempête. Déterminé à occuper le temps qui lui reste plutôt qu'à s'abolir avant l'heure, mais devant pour cela lutter contre lui-même. Le futur proche se change en impératif, glisse du temps verbal – *vais travailler, va être* – à l'injonction entre tirets – *doit* –, et le travail devient cette occupation de « tout le temps, tous les jours », comme l'est déjà le *Journal*, ce *cahier noirci*, dans une éthique protestante qui rappelle celle de Roland Barthes citant l'évangile de Jean : « Travaillez pendant que vous avez encore la lumière<sup>27</sup>. »

Car c'est bien là la véritable question existentielle. Après le premier rendez-vous chez le médecin pour le protocole : « [L']essentiel de mes préoccupations ne porte pas tant sur la mort prochaine mais sur l'utilisation, pas d'autre mot, que je fis jusqu'alors de ma propre vie. » (*Jl*, p. 411) L'idée de ne pas avoir gaspillé, d'avoir fait œuvre utile de sa vie traverse de son exigence éthique le *Journal* comme aussi le *Projet d'un journal vidéo*, avouant à contre-courant que ce qui retient, « ce n'était pas la perte prochaine de la vie mais l'immensité donc qui m'en séparait encore, l'infini de ce travail à accomplir, toutes ces choses qu'il faudrait faire en ignorant jamais la totale inutilité<sup>28</sup> ».

L'injonction forte à faire œuvre utile, la vie comme « infini de ce travail à accomplir » combat ainsi « la totale inutilité », et plus bas « la répartition vaine

26. Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris, Stock, 2003, p. 21.

27. Roland Barthes, « “Longtemps, je me suis couché de bonne heure” », *Œuvres complètes*, t. V, 1977-1980, Paris, Éditions du Seuil, 2002 [1982], p. 466.

28. Jean-Luc Lagarce, *Journal vidéo*, *op. cit.*, p. 16.

et risible de journées sans importance<sup>29</sup>». Cette tension permanente anime le *Journal*, qui se tient sur un fil entre le vain et l'œuvré, faisant très littéralement œuvre de la vie – au sens d'un travail, d'un artisanat tramé quotidiennement, produisant une sorte de *malgré-tout* de la création, tendant les lignes de la vie contre le désespoir de l'à quoi bon.

Cette injonction à écrire est sans cesse paradoxale. À la fois le journal est « mon petit registre », minimisé pour sa petitesse ou celle de la personne qui s'y livre : « Je n'ai jamais interrompu mon Journal, j'y ai consacré machinalement beaucoup plus de temps encore, j'allais m'asseoir dans les cafés et je tenais mon petit registre<sup>30</sup> ». Et à la fois on se doit d'écrire, contre la rumeur du monde, son bavardage inessentiel : « Ce que dit la rumeur, l'arrogance omniprésente de la rumeur, ne pas le comprendre, ne pas le comprendre ou ne pas l'admettre, l'imaginer autrement, savoir qu'on doit, qu'il est de mon devoir – se dire ces mots-là : le devoir – savoir qu'il est de mon devoir de le dire d'une autre manière<sup>31</sup> ».

Même si la valeur est sans cesse en question, il faut continuer cet effort plutôt que d'y renoncer, car après tout ce qu'on peut faire on le doit, comme l'a bien vu Marie-Hélène Boblet<sup>32</sup>. « [L]e journal porte témoignage de la défaite de l'individu tout en affirmant, par la réflexivité, la conquête subjective de soi<sup>33</sup> ». Le *Journal* est ainsi lui-même l'œuvre utile, et plus encore dans sa forme intensifiée du *Projet d'un journal vidéo*, qui concrétise la destination intériorisée qu'il se donnait déjà :

[À] la sortie de l'hôpital, je me demandai ce que j'allais pouvoir faire de tout ce temps qui me restait désormais à vivre. C'est beaucoup de temps, ce que je dis, lorsqu'on y songe, beaucoup de temps : l'attente paraît toujours plus longue et les heures condamnées certainement infinies par avance puisque toujours trop courtes pour entreprendre alors que la coutume – ce que je me répétais – veut qu'on utilise à bon escient cette remise de peine et qu'on ne la disperse pas si on en connaît l'exacte durée<sup>34</sup>.

Comme tous les moments verticaux importants du *Journal*, jaillissements de conscience ou d'affect, celui-ci est marqué par le passé simple, qui signale le peaufinage d'un après-coup propre à l'écriture, de même que les saillies entre tirets soulignent ce retour sur soi – l'une des formes nombreuses d'un

---

29. *Id.*

30. Jean-Luc Lagarce, « Comment j'écris », *Du luxe et de l'impuissance*, *op. cit.*, p. 38.

31. Jean-Luc Lagarce, « Du luxe et de l'impuissance », *Du luxe et de l'impuissance*, *op. cit.*, p. 39.

32. Marie-Hélène Boblet, « Écriture et souci de soi : les journaux de Jean-Luc Lagarce », *Europe*, n° 969-970 (2010), p. 41-42.

33. *Ibid.*, p. 47.

34. Jean-Luc Lagarce, *Journal vidéo*, *op. cit.*, p. 15-16.

commentaire qui creuse le sujet d'un écart temporel. Les textes se dédoublent constamment d'un tel dialogue, mais ici la division, bien que présente auparavant, prend une dimension inaugurale, celle du « milieu du chemin de la vie » : « Je suis allé boire un café comme je le ferais en d'autres circonstances et pour d'autres événements, mais, et c'est de cet instant-là que cela date, je regardai le Monde et ses habitants autrement<sup>35</sup>. » Ainsi le diagnostic intensifie l'injonction à faire œuvre utile et le sentiment du *temps restant à vivre*, paradoxalement qualifié non par sa brièveté mais par son étendue, parce qu'imprégné dorénavant d'attente, cette espèce délétère de temps.

Le *Journal* fabrique ce temps prophétique et légendaire qui en passe par l'adresse au lecteur, la destination forte d'un texte d'abord ou d'habitude tenu pour soi-même, mais qui ici se projette, s'oriente vers son posthume, se tend vers un temps où l'auteur ne sera plus.

*Quelques éclaircies*, le titre de travail de *Juste la fin du monde*, pourrait ainsi désigner le journal, itératif et imprévisible, recommençant sans cesse et continuant à la fois la longue et ample conversation de vie entretenue avec soi-même, conversation qui *est* la vie : ce réexamen infini, ce dialogue de son soi passé au soi futur, qui examine et qui espère, qui redoute et qui regrette, qui compile pour l'avenir, qui se remémore et parfois se fustige. C'est pourquoi le *Journal* de Lagarce diverge de la définition qu'en donne Michel Braud dans *La Forme des jours* :

Chaque note est l'évocation d'un segment temporel (ou de segments temporels) délimité(s) : un instant, quelques heures, une journée ; elle constitue un acte d'énonciation indépendant des précédents – et *a fortiori* des suivants. Le récit des jours n'est pas organisé par un but (qu'impliquerait une perspective rétrospective), mais composé par la suite chronologique de ces actes d'énonciation<sup>36</sup>.

Chez Lagarce au contraire, ce « récit des jours » est sans cesse jeté vers l'avant qu'il anticipe et le passé qu'il revisite – sans cesse allusif, plein de plaisanteries d'initiés, qui font entrer complice dans le journal –, il fait de la vie une patiente conversation avec soi-même.

Son programme de vie s'énonce de façon magistrale dans l'un des derniers textes du *Luxe et de l'impuissance*, à l'infinitif encore, mais en intégrant cette fois la première personne :

Raconter le Monde, ma part misérable et infime du Monde, la part qui me revient, l'écrire et la mettre en scène, en construire à peine, une fois encore, l'éclair, la dureté, en dire avec lucidité l'évidence. Montrer sur le théâtre la force exacte qui nous saisit parfois, *cela, exactement cela*, les hommes et les femmes tels qu'ils sont,

35. *Ibid.*, p. 16.

36. Michel Braud, *La Forme des jours. Pour une poétique du journal personnel*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, p. 207.

la beauté et l'horreur de leurs échanges et la mélancolie aussitôt qui les prend lorsque cette beauté et cette horreur se perdent, s'enfuient et cherchent à se détruire elles-mêmes, effrayées de leurs propres démons<sup>37</sup>.

Par ce ton prophétique du projet et de la décision, qui prévoit un avenir alors qu'il est fini, précisément parce qu'il est enfin pleinement visible d'être fini, on se rend compte qu'on est dans le temps de l'écriture, qui rayonne incandescent du présent qu'il fabrique : « ... l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence. »

## Épilogue

Reconnaissant en face qu'il allait mourir, Jean-Luc Lagarce, par l'orthodoxie du journal et son compagnonnage, est resté droit dans ses jours, debout dans la lucidité :

Ne pas être amnésiques, ce n'est pas juste regarder le passé s'éloigner doucement de nous, notre belle convalescence, ne pas être amnésiques, c'est regarder en face le jour d'aujourd'hui, ce jour-ci et regarder encore demain, droit devant, ne rien voir, bien évidemment, ne pas le prétendre, cesser d'affirmer, mais marcher tout de même, garder le regard clair, la démarche lente et sourire encore, paisiblement, d'être mal assurés<sup>38</sup>.

Refusant que la vie soit cette « belle convalescence », cette vraie mort de l'inconscience, de la fausse insouciance, il a regardé l'autre mort venir, celle qui prend tout mais qui est aussi une partenaire, qui fait rebondir les jours et les multiplie, éreintante comme telle, astreignant à chaque jour comme à un travail.

Cette éthique protestante alors, si elle minimise la place et le pouvoir occupés par chacun, c'est par humilité, cette sœur de la rigueur, de la conscience, par intelligence des limites ; non par orgueil de la punition, de la dépréciation. « Prétendre à sa petite mission », « tenir son petit registre », c'est être conscient de la petite épicerie de la vie, dans laquelle nous monnayons si peu au regard de l'ensemble ; mais c'est reconnaître aussi qu'en ce peu réside notre vie, et tout notre être unique. Et encore qu'il faut le dire, qu'on en a le droit, et même, le devoir.

On a envie de continuer son journal, d'y ajouter : David Bowie est mort. Jean-Luc Godard est mort. Bell hooks est morte. Cette séquence des jours qui ôte dans le même temps qu'elle ajoute, et, semble-t-il, en nombre égal. On a envie de lui laisser savoir le monde qui continue sans lui, auquel il a contribué à donner forme, qu'il a *prédis* ; dont il a su forger les absences et les disparitions, la sienne d'abord.

---

37. Jean-Luc Lagarce, « Du luxe et de l'impuissance », *loc. cit.*, p. 41.

38. *Ibid.*, p. 40.

## Références

- BARTHES, Roland, *La Préparation du roman. Cours au Collège de France 1978-79 et 1979-80*, Paris, Éditions du Seuil, 2015.
- , « “Longtemps, je me suis couché de bonne heure” », *Œuvres complètes, t. V, 1977-1980*, Paris, Éditions du Seuil, 2002 [1982], p. 459-470.
- , *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1972 [1953].
- BOBLET, Marie-Hélène, « Écriture et souci de soi : les journaux de Jean-Luc Lagarce », *Europe*, n° 969-970 (2010), p. 41-42.
- BRAUD, Michel, *La Forme des jours. Pour une poétique du journal personnel*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.
- DOLAN, Xavier, *Juste la fin du monde*, Québec / France, Sons of Manual / MK2 Films, 2016.
- DURAS, Marguerite, *La Vie matérielle*, Paris, Gallimard, 1987.
- Éditorial pour la présentation de saison 1992 / 1993 du Théâtre de la Roulotte.
- Éditoriaux des plaquettes de saison 1991 / 1992 ; 1992 / 1993 du Théâtre Granit à Belfort.
- ERNAUX, Annie, *L'Écriture comme un couteau*, Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris, Stock, 2003.
- LAGARCE, Jean-Luc, *Juste la fin du monde*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2016 [2007].
- , *Du luxe et de l'impuissance et autres textes*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2008.
- , *Journal 1990-1995*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2008.
- , *Journal 1977-1990*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007.
- , *Journal vidéo*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007.
- , *Un ou deux reflets dans l'obscurité*, photographies de Lin Delpierre, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2004.
- , *Théâtre complet, IV*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2002.
- , *Le Pays lointain*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1999.
- MAETERLINCK, Maurice, *L'Intruse. Intérieur*, Genève, Slatkine, 2005.
- SAÏD, Edward W., *On Late Style. Music and Literature Against the Grain*, New York, Pantheon Books, 2006.
- SCHLANGER, Judith, *La Vocation*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.
- SNAUWAERT, Maïté, « Pour une autre vie. Réflexion sur le style tardif », dans Arnaud BERNADET, Olivier KACHLER et Chloé LAPLANTINE (dir.), *L'Utopie de l'art. Mélanges offerts à Gérard Dessons*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 121-137.



# Écrire dans la bourrasque. À propos d'Hélène Cixous

LÉA BISMUTH

Qui me fait écrire, gémir, chanter, oser?  
Qui me donne le corps qui n'a jamais peur d'avoir peur?  
Qui m'écrit?  
Qui fait de ma vie le champ charnel d'une levée de textes?  
La Vie en personne.

Hélène Cixous  
*La Venue à l'écriture*

« J'ai à raconter la violence d'écrire<sup>1</sup> », écrit Hélène Cixous. L'écrivaine se confronte au désir impérieux et risqué d'écrire, tout en considérant le livre à venir comme un être autonome et en gestation organique. Elle l'attend et l'écoute, lui ménageant une forme d'hospitalité houleuse, à la fois amoureuse et tourmentée. Le livre est vivant : il oblige. Le livre a des dents, des aspérités, de brusques refus, mais aussi de lumineux éclats de rire. Il « fait esclandre<sup>2</sup> », pour apparaître à la verticale, en personne. Il s'impose comme un orage et un cri – en un défi essentiel, c'est-à-dire en une manifestation événementielle et politique hors de tout commun.

## Tempête

*L'Amour du loup et autres remords* est un texte hybride, tissé et enroulé sur lui-même, ni roman ni confession, mais tout cela à la fois. Il répond à la spécificité de l'écriture d'Hélène Cixous, alliant présence autobiographique et personnification d'un livre qui toujours la dépasse. C'est ainsi que le livre devient « personnage du livre », comme le titre du deuxième chapitre en atteste. L'écrivaine l'investit de façon à y révéler le processus même de son écriture : « Toujours quand je m'en vais (écrire est d'abord un départ, un embarque-

---

1. Hélène Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, Paris, Éditions Galilée, 2003, p. 109.

2. *Id.*

ment, une expédition)<sup>3</sup>. » Partir, donc, à l'aventure, en un voyage vers ce que l'on ne connaît pas, ou vers un secret. Mais ici, le départ n'est jamais doux. Le départ est brutal : il tranche, exige que « les amarres soit rompues<sup>4</sup> ». Rompre les amarres, c'est bien partir, mais sans avoir l'intention ou la possibilité de revenir. La corde qui amarrait le navire au port a été sectionnée. C'est un voyage vers des contrées insoupçonnées, et une expérience intérieure, qui seront mis en littérature. En un acte de franchissement, ce départ brusque va bel et bien permettre un nouveau commencement, et une ouverture du livre. Dans *La Fable mystique* (au sujet de Maître Eckhart), Michel de Certeau appelle cet acte tranchant du départ « l'attaque », ou encore le « décollage intérieur » : « L'attaque exclut le temps long et l'appareillage lourd de l'exécution effective [...] en un instant, on peut être *déjà parti*, bien avant de faire ses bagages<sup>5</sup>. » Pour lui, écrire, c'est désirer absolument, c'est vouloir avec fureur : « [I]l n'y a pas de tierce position<sup>6</sup>. » Cixous procède de même : elle coupe court, accordant à son geste une part mystique et élargissante, pour se lancer à corps perdu dans le livre, comme on se jette dans les remous mouvementés de la vie.

Cixous fera suivre ce mouvement de départ d'une réflexion sur le passage : car écrire, c'est bien rompre les amarres, mais pour commencer autre chose, et pour *passer* : « Quand je ferme les yeux s'ouvre le passage, la gorge sombre, je descends<sup>7</sup>. » Après l'élan de départ, elle s'enfonce dans le gouffre obscur, aux accents hugoliens, dans la faille de la montagne. Ce passage audacieux révèle la pointe de l'aventure qui commence, et qui a tout d'une reprise de la vie. S'en aller, s'embarquer, *partir à* : quelle puissance est contenue dans cet appel de la préposition *à*, et sur quel monde ouvre-t-elle ? Quel est donc cette *relation* – qui se déploie en de multiples acceptions et situations diverses – entre le départ et l'écriture ? S'il ne saurait y avoir d'aventure sans un sujet – et surtout sans une implication siamoise du sujet (ce « je ») pris dans l'épaisseur de ce qui va nécessairement lui arriver –, il n'y aurait pas d'aventure sans le surgissement de l'inattendu, sans une succession de paliers, de nœuds et de dénouements, autant que d'exercices (ou de techniques de soi) impliquant un apprentissage singulier. C'est un tel mouvement qu'évoque Roland Barthes, dans son séminaire *Le Lexique de l'auteur* (à L'École Pratique des Hautes Études, 1973-1974), quand il signale qu'écrire, c'est prendre les mers. En prenant appui sur *L'Île mystérieuse* de Jules Verne, Barthes engage ses auditeurs et auditrices à partir avec lui à l'aventure d'une vie et d'un livre, démesurément, *à écrire* ; c'est-à-dire d'un livre toujours *en cours de fabrication* (*au long cours*, pourrait-on dire, pour

3. *Ibid.*, p. 79.

4. *Id.*

5. Michel de Certeau, *La Fable mystique I*, Paris, Gallimard (Tel), 1982, p. 229.

6. *Id.*

7. Hélène Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, *op. cit.*, p. 80.

filer la métaphore du voyage): « Tout ceci est évidemment construit, monté, imaginé comme une *aventure* (un voyage, un bateau, etc...) ». » Par ces mots, Barthes nous autorise à avancer une magnifique image: celle de la *partance*, élargissant considérablement le départ lui-même. Car la partance est inquiète et féconde à la fois, et rend à l'écriture toute sa dimension d'exploration étendue. Le pavillon est hissé et il va falloir mettre les voiles. C'est bien aussi la partance, dans sa dimension métaphysique, qui est à l'œuvre dans le texte de Cixous: « toujours comme je m'en vais », écrit-elle, et il s'agirait de la prendre au mot, pour la suivre pas à pas.

Chez Cixous, comme elle l'écrit si bien, « entre l'auteur et le livre tout ne va pas de soi<sup>9</sup> ». N'oublions pas qu'elle ne cesse de clamer qu'elle écrit le livre qu'elle n'écrit pas, et qu'elle veut ce qu'elle ne peut pas obtenir. L'injonction joue en permanence avec sa propre négativité: « Non je ne peux pas écrire ça. Alors écris-le<sup>10</sup>. » Telle une invective personnelle, l'engagement appartient au règne de la prouesse et du dépassement: « Le Livre devrait être écrit exclusivement *au-dessus de mes forces* en tout, dans *tous* les états<sup>11</sup> », comme elle l'exprime dans un entretien. Écrire jusqu'où l'on ne peut pas aller, jusqu'au bout, et à la limite. C'est cela qui ne va pas de soi, qui exerce une violence, en un effort bien trop grand pour les muscles de l'écrivaine, qui ne connaissent que la tension de l'extrême. Il semble y avoir comme un lien organique entre l'autrice et le livre, un cordon ombilical ambigu, qui peut étouffer ou au contraire permettre la reprise du souffle. La *relation* est éminemment dialectique, souvent contradictoire, comme un risque à prendre face à l'interdit. Cette relation s'avère tumultueuse, pleine de bruit et de fureur. Il s'agit bien d'une tempête: « J'écris sur écrire. J'allume l'autre lumière. Cela se fait comme la vie nous arrivant, par bourrasques, par événements<sup>12</sup> », affirme l'écrivaine qui nous livre sa méthode. La nature événementielle de cette vie qui frappe à grands coups pour être dite, dans toute sa puissance intransitive, l'écriture lui répondra par de brusques appels d'air.

Écrire dans la bourrasque, c'est écrire non pas malgré elle, mais avec elle, et encore en appelant de nos vœux ces coups de vent violents. La bourrasque appartient au registre de l'évènement: elle n'est qu'excès déchainé, surgissement impétueux, éclatement brutal. Car la bourrasque contient en son cœur la violence de l'attaque. C'est bien elle l'autre lumière, aveuglante. Et parler

8. Roland Barthes, *Le Lexique de l'auteur. Séminaire à L'École Pratique Des Hautes Études 1973-1974*, Paris, Éditions du Seuil (Traces écrites), 2010, p. 72.

9. Hélène Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, op. cit., p. 109.

10. Hélène Cixous, *Défions l'augure*, Paris, Éditions Galilée, 2018, p. 40.

11. « Le Livre que tu n'écriras pas: entretien avec Hélène Cixous recueilli par Frédéric-Yves Jeannet » [en ligne], *Remue.net*, 2005 [<https://remue.net/Le-Livre-que-Tu-n-ecrias-pas>].

12. Hélène Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, op. cit., p. 86.

d'évènement, c'est donc prendre en charge ici la nature évènementielle de l'acte d'écriture lui-même, ce qui nous ramène constamment à son déclenchement, à l'emportement de son commencement, et au passage qui en sera le point d'orgue. Cixous écrit avec l'évènement, en tant qu'il a lieu. Rien de plus complexe et difficile sans doute. Immanquablement, nous pensons ici au concept d'évènement dans la pensée de Jacques Derrida, frère de pensée et ami de l'autrice :

L'évènement n'est possible que venu de l'impossible. Il arrive *comme* la venue de l'impossible, là où un *peut-être* nous prive de toute assurance et laisse l'avenir à l'avenir. Ce *peut-être* s'allie nécessairement à un *oui* : oui, oui à (ce) qui vient. Ce *oui* serait commun à l'affirmation et à la réponse, il viendrait avant même toute question<sup>13</sup>.

La survenue de l'évènement comme surgissement de l'impossible désigne parfaitement l'écriture comme cet acte périlleux pris dans la bourrasque. Il y a là une ouverture vers l'avenir, un système de l'avenir, qui est en réalité un système du passage tumultueux assumant la violence d'écrire. L'acquiescement qui est alors requis, ce « oui », est à la mesure de l'écoute attentive – l'écoute est physique, pleine d'accours, qui sont aussi ces « peut-être » – dont l'écriture sera le fruit. Cixous fera sienne cette conception de Derrida, et l'on peut citer ses mots qui résonnent constamment avec ce dernier dans *Défions l'augure* : « Au commencement il y a la réponse, un être répond de tout son corps à un être déjà en état de réponse de tout son corps avant même que les formulaires de questions soient remplis<sup>14</sup>. » Cette réponse est le « oui » amoureux qu'aucune question n'a précédé. Répondre, donc, dès le départ, à l'évènement qui se manifeste, et malgré sa violence, lui ménager un accueil spécial. « Quand l'impossible *se fait* possible, l'évènement a lieu<sup>15</sup> », écrit encore Derrida, avant d'ajouter que l'évènement est une « interruption exceptionnelle, absolument singulière dans le régime de possibilité<sup>16</sup> » : l'interruption est le fruit même du mouvement de rupture initiale, lorsque l'on rompt les amarres, et c'est ce qui assure précisément la possibilité (toujours brulante, et irraisonnée) de la partance. Toujours dans le sillage de Derrida, Cixous envisage l'évènement sous l'angle d'un rapport relationnel, engageant le concept d'hospitalité<sup>17</sup> :

13. Jacques Derrida, *Papier machine*, Paris, Éditions Galilée, 2011, p. 285.

14. Hélène Cixous, *Défions l'augure*, *op. cit.*, p. 35.

15. Jacques Derrida, *Papier machine*, *op. cit.*, p. 307.

16. *Ibid.*, p. 309.

17. Voir notamment : Jacques Derrida, *Hospitalité, volume 1 : Séminaire (1995-1996)*, édition établie par Pascale-Anne Brault et Peggy Kamuf, Paris, Éditions du Seuil (Bibliothèque Derrida), 2021.

« Dans ma nuit d'écriture je suis soumise aux lois de l'hospitalité<sup>18</sup>. » Ce qui va entrer dans la maison ouverte de l'écriture, c'est aussi bien le « merle suivi du rouge-gorge suivi de la mésange », auxquels la narratrice répond : « [J]e vous suis, je viens<sup>19</sup> ». Il s'agit pour elle d'accepter que l'altérité convoque et guide à la fois, invitant à de nouvelles circonstances créatrices. L'hospitalité dont il est question est une absolue réceptivité accordée à tout Autre, en un principe d'ouverture à toute visitation possible, en une possibilité d'accueil permanent qui ne va pas sans heurt.

### Vie violente

Il est possible de filer la métaphore météorologique, et cela nous mène encore aux extrêmes, à l'éclatement énergétique : c'est en ce sens que Cixous défend une écriture « par lambeaux, par nuages d'orages, par visions, par violents chapitres<sup>20</sup> ». Il en va du fragment, du rapiécage ; et les nuages d'orages, ces cumulus de vie, sont prêts à éclater en permanence, en épiphanies ou en élans littéraires. Les paragraphes du texte lui-même, certains non ponctués et comme acheminés les uns par rapport aux autres, deviennent des morceaux, des tableaux qui nous sautent au visage. L'analyse de Véronique Bergen va dans ce sens : « [L]a déconstruction de la langue opérée par Hélène Cixous implique que la langue soit vie, matériau vital soumis à des processus quasi-biologiques de croissance, de méiose, de mitose, greffe, épigénèse, multiplication<sup>21</sup>. » En effet, la violence est ici l'épreuve même de la vitalité d'énonciation qui est à l'œuvre. Et cette violence, ramifiée et rhizomatique, c'est celle que le livre lui-même exerce, comme tout développement naturel. Mais Cixous ajoute encore, tout en explorant toutes les dimensions de cet appareillage complexe : « Un livre n'est pas que de l'écriture ; c'est une arme, un méfait<sup>22</sup>. » Le livre, cette mauvaise action, serait-il en mesure de donner la mort ou encore de prendre la vie ? Oui, car le livre, pour Cixous, appartient à un espace *sans alibi*, qui ne dissimule pas le sang qu'il a aussi sur les mains, et dont il va porter témoignage.

De même, en prenant acte d'une cruauté inhérente à l'existence même, Cixous développe son bestiaire. Car l'animalité est cruelle, comme le développement organique du livre lui-même. C'est même cette cruauté qui permettra

---

18. Hélène Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, op. cit., p. 102. Rappelons que *Les Lois de l'hospitalité* est un livre de Pierre Klossowski paru en 1965 ; Jacques Derrida a certainement en tête ce texte littéraire hors norme lorsqu'il s'empare du concept d'hospitalité.

19. Hélène Cixous, *Défions l'augure*, op. cit., p. 18.

20. Hélène Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, op. cit., p. 86.

21. Véronique Bergen, « Hélène Cixous : invention de langue et corps de la lettre » [en ligne], communication présentée à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2020 [<https://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/bergen14112020.pdf>].

22. Hélène Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, op. cit., p. 109.

de répondre au défi de l'écriture. Dès lors, *L'Amour du loup* (tout comme son récent *Révoir*, 2021<sup>23</sup>) est un livre peuplé d'animaux, d'êtres aux cœurs palpitants, de félins. Les personnages du livre peuvent ainsi « griffer, [me] labourer la joue, le cœur, les yeux, ils sont armés pour ça<sup>24</sup> ». L'arme est encore là, l'équipement du combat ou de la défense. Les armes des loups ou des chats – pattes griffues ou canines acérées – sont celles qui peuvent *déchiqueter* (le mot revient souvent), et taillader, à coups incisifs. L'intimité de l'écrivaine, alors, est jetée en pâture devant les yeux des lectrices et lecteurs, car la langue est bien peuplée de ce qu'elle nomme ses « animots », moitié sauvages et moitié langages. Cette violence n'est jamais gratuite, et Cixous parle d'une violence bi-face, à l'image de toute vie vécue intensément. À la fois violente et tendre, cette violence est avant tout la résultante d'une considération pour le vivant sous toutes ses formes. Et s'il y a la « peur de ce loup qu'est notre chat, notre mère, notre livre, "notre" à qui nous sommes soumis et rendus par l'amour qui nous livre<sup>25</sup> », le livre est pris dans un réseau de proximité amoureuse et de possession passionnelle. Car, comme dans l'amour, en un tout à coup, la peur fait trembler, tout en relançant l'existence dans le même temps. Il y a la peur du félin, la peur inconsidérée d'écrire, la peur des origines matricielles, mais il y a surtout l'infini mouvement de compassion mordante qui ne blesse que pour mieux révéler. C'est d'une peur amoureuse dont il s'agit – « la peur aime<sup>26</sup> ».

Cette férocité est à la mesure d'une vie qui s'exprime, qui s'exclame, et qui s'écrit donc. « Je suis pour le cri, dans tous les cas<sup>27</sup> » martèle Cixous : le cri de la naissance, le cri des premières fois, le cri des révoltes ou des victoires politiques. La littérature, avec elle, se révèle être une force de saisissement avec pertes et fracas, tout en engageant à une pratique bondissante de récupération des débris, dans et par le texte voyant le jour progressivement, sous sa plume alerte et alertée. C'est en 2013 qu'elle publie un texte au titre plus qu'évocateur : *Ayâ! Le cri de la littérature*. Du cri découlera l'é-cri-t. Le cri est aussi celui de la douleur, celui du guerrier Ajax, celui du héros qui se donnera la mort. Si son cri devient le cri de la littérature, c'est que la littérature, cette arme, est une

23. *Révoir* est paru en 2021 aux Éditions Gallimard et a été écrit lors du confinement du printemps 2020. Cixous y met très souvent en scène sa relation avec ses chats, en particulier sa chatte Haya qui devient l'incarnation de toute « mémoire ». Voir les entretiens avec l'écrivaine à la suite de cette publication, dont celui de Marie Étienne, « Écrire infiniment » [en ligne], dans *En attendant Nadeau*, 2021 [<https://www.en-attendant-nadeau.fr/2021/11/17/ecrire-infiniment-helene-cixous/>]; et Cécile Moscovitz, « Hélène Cixous : "Mourir commence extrêmement tôt et ça dure très longtemps" » [en ligne], *AOC*, 2021 [<https://aoc.media/entretien/2021/10/22/helene-cixous-mourir-commence-extremement-tot-et-ca-dure-tres-longtemps/>].

24. Hélène Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, op. cit., p. 9.

25. *Ibid.*, p. 10.

26. *Id.*

27. *Ibid.*, p. 13.

frappe chirurgicale, « une défensive d'urgence contre le pillage, le massacre, l'oubli<sup>28</sup> ». Il y aurait même un droit aux cris : et cela rejoint le positionnement politique de Cixous dans les luttes des femmes et des peuples colonisés depuis les années 1970. Cela rejoint aussi les blessures du Temps et de l'Histoire qui traversent son œuvre : le départ d'Algérie dans sa jeunesse, les fantômes des camps de concentration, et plus récemment les attentats du 11 septembre (*Défions l'augure*) ou la pandémie de Covid-19 (*Rêvoir*).

Car la littérature, si elle est cri, est avant tout manifestation exclamée pour la vie, cet *esclandre*, ce hurlement scandaleux et éruptif. Cela, Cixous le formule déjà dans l'un de ses premiers textes importants : *La Venue à l'Écriture* (1976), qui tient autant du manifeste personnel, enjoignant à l'action, que d'un art d'écrire en tant qu'être-femme. Il s'agit pour Cixous, dès le départ, d'inventer sa langue mineure à elle, tout en projetant dans la matière-texte son « devenir-femme » et son « devenir-animal », pour parler comme Gilles Deleuze et Felix Guattari. Cela est rendu possible par une autorisation toute spéciale d'écrire – qu'elle appellera sa « providence » – qui découle entièrement du désir ferme de ne pas « laisser la place au mort<sup>29</sup> », tout en prenant définitivement acte du fait que : « Sans elle – ma mort – je n'aurais pas écrit. Pas déchiré le voile de ma gorge. Pas poussé le cri qui déchire les oreilles, qui fend les murs<sup>30</sup>. » Tout comme elle écrivait que la « peur aime », il y a toujours chez elle un *flirt* avec la mort. C'est parce que la mort l'a « aimée », est passée à côté d'elle en la frôlant, qu'elle a choisi de (re)-naître, de crier, et comme elle le dit bien : de « passer à l'écriture ». Comme, précisément, on passe à l'acte.

## Soulèvement

« Me retirer ? Jamais de la vie ! *We defy augury* ! Être, dit Hamlet, c'est *défier l'augure*. Je suis, donc j'irai. Il nous faut bien vivre, cette fois c'est décidé<sup>31</sup>. » Voilà son cri de guerre, soufflé dans son oreille par Shakespeare à qui elle emprunte le titre de son texte *Défions l'augure*<sup>32</sup>. Le défi est ontologique. Il est tout à la fois proclamation, provocation, appel. Il s'agit bien de défier les auspices et le destin pour une relève qui traduira sans mélancolie, mais avec un affront audacieux, toutes les tragédies, qu'elles soient celles de l'Histoire ou celles des

28. Hélène Cixous, *Ayaï ! Le cri de la littérature*, accompagné d'Adel Abdessemed, Paris, Éditions Galilée, 2013, p. 25.

29. Hélène Cixous, « La Venue à l'écriture » [1976], *Entre l'écriture*, Paris, Des femmes, 1986, p. 11.

30. *Ibid.*, p. 49.

31. Hélène Cixous, *Défions l'augure*, *op. cit.*, n. p.

32. William Shakespeare, dans *Hamlet*, écrit : « *We defy augury. There is special providence in the fall of a sparrow.* »

grands mythes. Il en va d'une *Vita Nova* de chaque instant<sup>33</sup>. On parle bien de relever un défi, et il faut s'attarder ici sur la puissance initiatrice de ce que Derrida appelle aussi la « relevance » en parlant de la question de la traduction en tant que survie. Ainsi, Derrida, en s'appuyant sur la *Tâche du traducteur* de Walter Benjamin, rappelle que la traduction consiste conjointement en un « *fortleben* et *überleben* : vie prolongée, vie continuée, *living on*, mais aussi vie par-delà la mort<sup>34</sup> ». Se relever, donc, ou relever le défi, c'est avant tout survivre, c'est-à-dire vivre par-delà ce qui dans un premier temps assigne et cloue sur place. Et si traduire (ou écrire), c'est poursuivre la vie, il s'agit d'un exercice périlleux, car on y perd toujours quelque chose : la traduction, dit Derrida, a un certain « prix ». Tout comme écrire possède sa part de destruction, ou de vengeance. Cette survie a un prix car une opération de transformation en est l'enjeu : traduire, en effet, pour Derrida, revient toujours à faire un pacte endeuillé, en un travail du négatif avec l'impossible geste qui pourtant doit bien « réveiller ce qui dormait dans la langue ». De même, Cixous conçoit l'écriture comme un tel travail du négatif qui permettra le ressaisissement, une fois le défi relevé, c'est-à-dire une forme de *relevance* de l'existence.

Défier l'augure, c'est en définitive attraper l'arme qu'est le livre : l'arme est existentielle, mais elle est aussi très concrète, en un canon chargé de poudre, une grenade ou une bombe. Si bien que l'écrivaine est prise sous le feu des mitrailles : « Tout à coup. Entre le monde. [...] Une fusillade éclate<sup>35</sup>. » Cette fusillade qui claque sous la plume (mais dont Cixous précise à propos de l'écrivain : « [T]ant qu'il tient la plume il n'entend pas siffler les balles<sup>36</sup>. ») est à la mesure de fusillades bien réelles, et des champs de mines qui démembreront les corps. Car, c'est depuis le bombardement d'Oran, sa ville algérienne massacrée, que Cixous écrira plus tard, notamment dans *L'Amour du loup*, le bombardement de son écriture à elle. En effet, elle ne cesse d'entremêler ces deux types de bombardements : ceux qui tuent littéralement, et ceux (plus métaphoriques) qui déclenchent l'écriture pour justement l'armer en retour. « Attention parce qu'en continuant sous les bombardements on va arriver à l'endroit-instant où l'écriture prend sa source<sup>37</sup> » : comment dire plus clairement ce parallélisme entre l'abîme historique et l'abîme même d'écrire ? Et si Cixous se dit impuissante à témoigner de certains événements parmi les plus funestes

33. La question de la *Vita Nova* mériterait un long développement. Voir notamment Marie Gil et Frédéric Worms (dir.), *La Vita Nova : la vie comme texte, l'écriture comme vie*, Paris, Éditions Hermann, 2016.

34. Jacques Derrida, « Qu'est-ce qu'une traduction "relevante" ? », dans Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud (dir.), *Le Cahier de l'Herne sur Jacques Derrida*, Paris, Éditions de l'Herne, 2004, p. 574.

35. Hélène Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, op. cit., p. 149.

36. *Ibid.*, p. 150.

37. *Ibid.*, p. 120.

du xx<sup>e</sup> siècle – comme Auschwitz qu'elle évoque en toutes lettres – elle sait précisément décrire depuis quel endroit la fusillade a éclaté pour elle. En effet, « le noyau guerrier, c'est toujours là que ça commence<sup>38</sup> », écrit-elle sans aucune précaution. C'est bien là le sujet : car si l'écrivaine dévoile son projet qui est bien celui de raconter « l'histoire des commencements d'un livre<sup>39</sup> », elle sait aussi pertinemment que la violence dont il va être question est celle-là même du livre qu'il faudra écrire afin de traduire en mots – mais aussi, comme on le dit, traduire en justice – les terreurs du monde :

[L]e sujet de mon livre était sa propre fabrique, c'était son champ de bataille, son usine, sa clinique d'accouchement mais au même moment je fus frappée par l'idée du monde, de la cependance : c'est que pendant cette gésine le monde alentour était en travail, le livre qui se développait dans l'obscurité et qui permettait d'être fort et bien nourri était voué à rencontrer le violent récit mondial qui l'attendait dehors comme un jumeau à peine prédécesseur d'une heure<sup>40</sup>.

La gestation est à la fois interne et mondiale. Et il y a là des lignes écrites par une femme qui connaît la parturition<sup>41</sup>, le corps se développant dans un autre corps, et abrité par lui. La gémellité du livre et du monde en est aussi la suite logique. C'est en ce sens que le livre épouse la guerre dont il va raconter la double histoire : comment la guerre a éclaté et comment le livre est venu au monde en réponse. Et Cixous dit écrire avec « le sang, le bruit, le bleu du ciel<sup>42</sup> », éblouie par ces clartés violentes et les fenêtres qu'elles ouvrent en littérature. Comment ne pas penser ici à Georges Bataille et à son livre intitulé *Le Bleu du Ciel* traversé par la montée du fascisme peu avant la guerre civile espagnole ? Dans la préface au *Bleu du Ciel*, Bataille en appelle justement à la rage initiant le récit, cette *rage* qui ne peut que se manifester entre les pages d'un livre. Et c'est dans la préface de cet ouvrage, écrite après coup, que Bataille a cette phrase qui restera célèbre : « Comment nous attarder à des livres auxquels, sensiblement, l'auteur n'a pas été *contraint*<sup>43</sup> ? » Cette contrainte est à saisir au plus près de la gestation dont parlait Cixous : depuis la violence du récit mondial jusqu'à la violence pour la dire. De même, pour aller plus loin dans cette mise à proximité avec Bataille, notons que c'est encore lui qui qualifia la littérature de tumultueuse dans *La Littérature et le mal* : « Le tumulte

38. *Ibid.*, p. 141.

39. *Ibid.*, p. 145.

40. *Ibid.*, p. 146.

41. Sur cette question, voir Tiphaine Samoyault, « Birth Pangs : la traduction comme procréation », *Poésie*, vol. 3-4, n° 137-138 (2011), p. 44-50 [<https://www.cairn.info/revue-poesie-2011-3-page-44.htm>].

42. Hélène Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, op. cit., p. 150.

43. Georges Bataille, *Le Bleu du ciel*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1957, p. 12.

est fondamental, c'est le sens de ce livre<sup>44</sup>. » Le tumulte ou la bourrasque, le mal ou la violence d'écrire, pour dire l'acte dans toute sa force, et dans toute son extension transhistorique.

Mais il faut encore éclairer la disponibilité d'Hélène Cixous pour parvenir à ce bombardement d'écriture. C'est toute une mécanique qui est alors en action. Car pour passer à l'acte (d'écrire cette fusillade-là), il faut encore ouvrir un passage « soudain, fulgurant, engendrant<sup>45</sup> ». « Ce qui m'importe ce n'est pas l'apparence, c'est le passage. J'aime le mot Passage. Tous les mots de passe tous les mots passants et passeurs<sup>46</sup> », précise-t-elle. Car passer, c'est toujours traverser. Et traverser, c'est toujours passer d'un point extrême à un autre. Cette pensée du passage est une montée en puissance intensive et créatrice de la nature même du geste d'écrire. Cixous s'amuse ici avec les termes : du passage, elle en vient aux « mots de passe », à ce qui se chuchote pour justement passer certains guets, envoyer des signaux, ou participer à un complot. Les mots de passe sont ceux du passage de l'écriture qui doit, qui va, s'ouvrir.

Sur ce point précis, c'est certainement le philosophe Patrice Loraux qui a su au mieux dire toute la complexité proliférante et créatrice du concept de passage, qu'il fait sien dans son ouvrage *Le Tempo de la pensée*. En effet, selon lui, écrire et passer deviennent synonymes, mais il faut entendre par là que le passage est toujours un « pas gagné », une lutte de chaque instant contre le mutisme, l'aphasie et la paralysie. Passer, c'est toujours faire effraction : « [P]asser vite, très vite, fut-ce au prix de quelques imprudence<sup>47</sup>. » Ce qui est simplement requis, c'est d'avoir « l'audace du frayage<sup>48</sup> », c'est-à-dire d'avoir la hardiesse d'abolir la difficulté pour passer sans se soucier des conséquences de son acte. Et si le franchissement favorise une certaine angoisse, autant « presser le pas », voire prendre de la vitesse lorsque personne ne s'y attend, faire un saut, un bond, agir par instinct. Évidemment, la puissance de déflagration en est la conséquence directe : « [L]'œuvre n'entrera en ce monde que par la violence d'une effraction<sup>49</sup> », spécifie Loraux. Ces mots s'appliquent parfaitement à la posture d'écriture de Cixous, car entrer par effraction c'est briser l'enclos, en incisant, en opérant violemment, en faisant activement violence à ce qui résiste.

La nature du livre initié se joue aussi dans la violence d'une saisie « sur le vif ». « Sur le vif », l'expression utilisée par Cixous nous est ici d'un précieux appui, car elle dit la capture merveilleuse, la prise exacte de l'instant, sans retouche nécessaire. « Si on ne les saisit pas à l'instant où elles passent, ces

44. Georges Bataille, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 1990, p. 9.

45. Hélène Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, op. cit., p. 82.

46. *Ibid.*, p. 80.

47. Patrice Loraux, *Le Tempo de la pensée*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 24.

48. *Ibid.*, p. 22.

49. *Ibid.*, p. 419.

pulsations sont perdues à jamais<sup>50</sup>. » Saisir sur le vif, attraper au vol, voilà de belles expressions pour dire le *Kairos* de l'écriture, c'est-à-dire pour exprimer le plus directement possible « ce qui se passe<sup>51</sup> ». Ce qui se passe lorsque cela se passe, toujours de nature embrasée, vive, car Cixous le rappelle : « [L]es noms sont des explosifs<sup>52</sup>. » De même, le désir d'écrire doit être saisi dans sa propre vitesse d'accomplissement : Cixous, qui dit aussi pratiquer « le bond<sup>53</sup> », sait y faire avec la vitesse. Bondir pour ne rien laisser échapper. La vitesse, écrit-elle, « frappe profond. C'est la grâce [...] ». Le texte m'arrive dessus trop vite pour ma lenteur d'enregistrement. Que faire ? Je prends en note la rafale<sup>54</sup>. Il faut donc une salve de coups en un feu d'artifice, l'augmentation soudaine d'une intensité, la multiplication sonore d'un concert de batterie. Mais il faudrait aussi une « grâce », accueillante. Souvent, on demande aux écrivains comment les livres s'écrivent ? À cette question somme toute naïve, Cixous a une réponse : « Un livre s'écrit vite. Combien de temps avez-vous mis pour écrire ce livre ? Il y a un temps long et un temps bref. Ajoutez toute ma vie. Il y a gestation et accouchement. Le livre s'écrit à toute vitesse lorsqu'il est prêt<sup>55</sup>. » Une force d'attraction devient une forme.

« Un livre n'a pas une tête et des pieds. Il n'a pas une porte d'entrée. Il s'écrit de partout à la fois, on y entre par cent fenêtres<sup>56</sup> », écrit encore Hélène Cixous. Un livre est une structure ouverte aux quatre vents. Sans porte, donc, et si effraction il y a, c'est de partout à la fois. C'est le texte lui-même, ou le livre déjà, qui gagnera la partie et qui se chargera de l'orientation car il n'y a pas de but ici, mais le ménagement d'un espace pour la surprise. Chaque mot qui arrive est encore un événement, et c'est pour l'autrice la définition même du « mot de passe » qui ouvrira précisément le passage souhaité. Cixous parle alors des « pas rapides d'un livre qui arrive<sup>57</sup> ». Le livre lui-même presse le pas, et commence à galoper, ouvrant tous les passages. Au-delà d'une lutte, l'autrice se met à l'écoute du livre, ou plutôt elle tente de le poursuivre, comme « une pensée qui détale devant [elle] comme un merveilleux gibier<sup>58</sup> ». Le bestiaire joue encore ici à fond et s'affirme : le loup devient cheval, le cheval devient biche. Et il y a un emballement, pour une chasse passionnée, à la fois tumultueuse et élancée :

---

50. Hélène Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, op. cit., p. 93.

51. *Ibid.*, p. 92.

52. *Ibid.*, p. 86.

53. *Ibid.*, p. 88.

54. *Ibid.*, p. 89.

55. *Id.*

56. *Ibid.*, p. 92.

57. *Ibid.*, p. 83.

58. *Ibid.*, p. 80.

La scène est dans les entrailles avec tumulte, élans. Les genoux s'entrechoquent, le cœur prend feu, une grande répulsion, une grande attraction, plus tard cela s'apaisera en nom. Mais d'abord c'est la passion. Notre sort commun. La tempête avant la fixation. Le je-ne-sais-pas-qui-me-tourmente. L'inépuisable manifestation des nerfs. Avec confusion et sommets. Fureur. Joie déchirante. Dans l'angoisse l'espérance<sup>59</sup>.

Dans ce passage qui file au grand galop, Cixous s'adonne à un exercice de style mimétique de l'action même qui est la sienne lorsqu'elle écrit. Son texte, par ses scansions, simule le mouvement. Il y a là une mise en abyme entre ce qui se produit en elle lorsqu'elle écrit, et l'écriture elle-même. La rapidité et la vitesse d'exécution donnent bien la mesure ici de l'emballement. Les phrases courtes tapent comme des tambours et donnent le tempo vif d'un mouvement radical. Cette tempête avant la fixation nous met bien en position d'entrer dans la chair à vif du texte, dans sa nervosité furieuse, et la multiplicité des points de contraction qu'il met en scène. L'agitation est à son comble. Juste avant que la tempête n'éclate, le vent se met à souffler, l'électricité monte dans l'air, les bêtes affolées se désorientent dans les forêts. Puis, vient la tempête proprement dite – les vents de plus en plus rapides, le ciel chargé de nuit, l'emballement atmosphérique des nuages, les premiers éclairs, et les coups de tonnerre qui appelleront les trombes d'eau, les tornades – avant la paix retrouvée un peu plus tard, au petit matin. Ainsi va l'écriture.

« C'est peut-être un livre qui a commencé comme ça ? par soulèvement ? Le livre s'appelle Fête<sup>60</sup>. » Si le livre s'appelle fête, c'est qu'il part grâce à une étincelle, pour rayonner en effusion. Si la fête est au commencement, c'est que l'énergie libératrice devient motrice, et profondément réjouissante. Il y a ici un immense appel de Joie, un désir de reprise tout autant que de déprise, de vie bonne, voire de résurrection. Et s'il y a là une éthique de la création littéraire, c'est au sens que Paul Audi lui accorde : d'un côté l'épreuve intensive de l'existence, de l'autre la réjouissance absolue de répondre à cette épreuve, celle qu'il appelle « l'épreuve du désespoir » ou encore la « matière même du *vivre*<sup>61</sup> ». L'art se trouve être sur la ligne de faille, ou la ligne de force, de ces deux chemins. Le trajet vers cette augmentation des possibles de l'existence, même lorsqu'il bifurque, dans et par l'œuvre toujours en cours et toujours à faire, est avant tout une manière de passer à l'existence avec intensité.

Tout doit épouser ce mouvement d'apparition. Il en va d'une mobilisation des forces en présence, capables d'agir et d'être agissantes au bon moment. C'est ce qu'Hélène Cixous appelle l'imminence : « [V]ient le temps de l'imminence. Un désir d'écrire monte dans mon corps et vient occuper mon cœur. Tout bat plus vite. Le corps s'apprête tout entier<sup>62</sup>. » L'imminence peut se définir comme

59. *Ibid.*, p. 84.

60. Hélène Cixous, *Défions l'augure*, op. cit., p. 12.

61. Paul Audi, *Créer. Introduction à l'esthétique*, Paris, Verdier (Poche), 2010, p. 94.

62. Hélène Cixous, *L'Amour du loup et autres remords*, op. cit., p. 90.

un instant en suspension lorsque, justement, tout peut devenir possible, même l'impossible. L'accélération engendre la réponse, toute physique, de l'écriture. En définitive, comme Cixous le formule en donnant la définition de tout acte littéraire : « Il suffit de croire pour maintenir la vie en vie<sup>63</sup>. »

## Références

- AUDI, Paul, *Créer. Introduction à l'esthétique*, Paris, Verdier (Poche), 2010.
- BARTHES, Roland, *Le Lexique de l'auteur. Séminaire à L'École Pratique Des Hautes Études 1973-1974*, Paris, Éditions du Seuil (Traces écrites), 2010.
- BATAILLE, Georges, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 1990.
- , *Le Bleu du ciel*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1957.
- BERGEN, Véronique, « Hélène Cixous : invention de langue et corps de la lettre » [en ligne], communication présentée à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2020 [<https://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/bergen14112020.pdf>].
- CIXOUS, Hélène, *Rêvoir*, Paris, Gallimard, 2021.
- , *Défiions l'augure*, Paris, Éditions Galilée, 2018.
- , *Ayâ! Le cri de la littérature*, accompagné d'Adel Abdessemed, Paris, Éditions Galilée, 2013.
- , *L'Amour du loup et autres remords*, Paris, Éditions Galilée, 2003.
- , « La Venue à l'écriture » [1976], *Entre l'écriture*, Paris, Des femmes, 1986, p. 9-69.
- DE CERTEAU, Michel, *La Fable mystique I*, Paris, Gallimard (Tel), 1982.
- DERRIDA, Jacques, *Hospitalité, volume 1: Séminaire (1995-1996)*, édition établie par Pascale-Anne Brault et Peggy Kamuf, Paris, Éditions du Seuil (Bibliothèque Derrida), 2021.
- , *Papier machine*, Paris, Éditions Galilée, 2011.
- , « Qu'est-ce qu'une traduction "relevante" ? », dans Marie-Louise MALLET et Ginette MICHAUD (dir.), *Le Cahier de l'Herne sur Jacques Derrida*, Paris, Éditions de l'Herne, 2004, p. 561-576.
- ÉTIENNE, Marie, « Écrire infiniment » [en ligne], dans *En attendant Nadeau*, 2021 [<https://www.en-attendant-nadeau.fr/2021/11/17/ecrire-infiniment-helene-cixous/>].
- GIL, Marie et Frédéric WORMS (dir.), *La Vita Nova: la vie comme texte, l'écriture comme vie*, Paris, Éditions Hermann, 2016.
- « Le Livre que tu n'éciras pas : entretien avec Hélène Cixous recueilli par Frédéric-Yves Jeannet » [en ligne], *Remue.net*, 2005 [<https://remue.net/Le-Livre-que-Tu-n-eciras-pas>].
- LORAUX, Patrice, *Le Tempo de la pensée*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.
- MOSCOVITZ, Cécile, « Hélène Cixous : "Mourir commence extrêmement tôt et ça dure très longtemps" » [en ligne], *AOC*, 2021 [<https://aoc.media/entretien/2021/10/22/helene-cixous-mourir-commence-extremement-tot-et-ca-dure-tres-longtemps/>].
- SAMOYAU, Tiphaine, « Birth Pangs: la traduction comme procréation », *Poésie*, vol. 3-4, n° 137-138 (2011), p. 44-50 [<https://www.cairn.info/revue-poesie-2011-3-page-44.htm>].

---

63. Hélène Cixous, *Défiions l'augure*, op. cit., p. 16.





# Écrire sous fatigue. Devenirs révolutionnaires d'une poésie de l'épuisement chez Isabelle Dumais

ANNE-MARIE DESMEULES

*[J]e voulais voir les gens pas de vêtements / les gens tout nus  
/ les gens seuls // les gens comme ils sont / quand personne ne  
regarde // quand les statues fatiguées / peuvent enfin / baisser  
les bras<sup>1</sup>.*

Lorsque, à l'instar de Vincent Charles Lambert, on s'installe en secret de l'autre côté de la fenêtre pour observer le monde – cet espace que nous occupons à défaut de l'habiter véritablement –, celui-ci prend le plus souvent les allures d'un jardin de « statues fatiguées ». De ces corps figés, eux aussi plus occupés qu'habités, s'élèvent parfois des voix : un-e auteur-riche se dégage de sa carapace de plâtre pour nommer l'épuisement, l'érosion, le vide, et met en scène des personnages épuisés, donne à lire des paroles de l'essoufflement, de la sieste et du naufrage<sup>2</sup>. Que révèlent ces écrits ? Qu'une frange de gens s'accroissant sans bruit ni ressources n'arrive simplement plus à maintenir la cadence, que cette incapacité est souffrante et que cette souffrance se vit dans la solitude, alors que le monde continue de tourner de façon étourdissante et que seuls les succès paraissent dignes de mention. En d'autres mots,

---

1. Vincent Charles Lambert, *Une Chose étrange et gentille (et invisible)*, Montréal, Éditions de la Courte-échelle (Poésie), 2021, p. 14.

2. Dans le désordre et de façon non exhaustive sur la scène littéraire québécoise : Vanessa Courville dirigeait en 2021 le collectif *Maganées*, neuf nouvelles sur différents aspects de la fatigue vécue par des femmes ; en novembre 2022 a paru chez Atelier 10 un essai de Véronique Grenier intitulé *À boutte. Une exploration de nos fatigues ordinaires* ; au printemps 2022, Catherine Lalonde publiait sur Facebook une série de courts textes sur le trouble de l'adaptation et sur les difficultés à prendre soin de soi dans un contexte où le multitâche constitue la norme pour les travailleur-euses et où le filet social est inefficace. Je pense aussi à Jean-Christophe Réhel (*La Fatigue des fruits, La Douleur du verre d'eau, Ce qu'on respire sur Tatouine*) et Frédéric Dumont (*Chambre minimum, Je suis célèbre dans le noir*), qui explorent eux aussi dans leurs œuvres l'univers de la chambre, de la maladie et de l'exténuation.

Si nous nous fions à notre bon sens, le nombre fulgurant de victimes de burnout est le reflet des attentes exorbitantes de performance d'un régime omniprésent basé sur la concurrence, de la succession incessante des échéances de projets et des objectifs à atteindre, [...] et finalement, de la crainte malheureusement justifiée de ne pas arriver à suivre le rythme accéléré du travail et d'être laissé pour compte<sup>3</sup>.

Exclus de la grande course, les fatigué-es présenté-es dans ces livres ont en commun d'habiter des univers rétrécis : appartements, maisons, chambres surtout, où ces êtres vivent plus qu'ils ne vivent, s'inquiètent plus qu'ils ne rêvent. Or ces textes, en nommant la réductibilité d'une condition à un certain dépouillement, pointent aussi directement ou indirectement vers d'autres possibles. Ces possibles, qu'on pourrait se contenter de balayer du revers de la main en raison de leur fragilité, proposent de nouvelles formes de vie qui, si elles n'ont pas la vigueur nécessaire pour s'attaquer de front aux causes systémiques de la fatigue, en laissent entrevoir un début de démantèlement de l'intérieur.

Isabelle Dumais, faisait paraître en 2019 *Les Grandes Fatigues*, où elle décrit le difficile parcours d'un épuisement et l'incursion du sujet fatigué dans la lenteur. Le recueil est composé de neuf sections de courts poèmes en vers, encadrées par deux textes en prose intitulés « Danse avec les pierres I » et « Danse avec les pierres II » et faisant office de prologue et d'épilogue. Ces sections font état d'une progression de l'instance énonciatrice, d'abord harassée par le mode de vie effréné imposé par la société capitaliste, puis se rendant peu à peu aux exigences de son corps et de son esprit avides de repos, se mettant à l'écoute de ce qui s'épanouit dans l'accalmie. Ce recueil donne à lire la formation de « devenir révolutionnaires<sup>4</sup> », frêles mais tenaces, qui détiennent le potentiel de transformer le monde, de le rendre plus accueillant. Je m'intéresserai ici aux processus qui mènent à ces renversements « infra politiques », « ces contestations ordinaires [qui] ne manifestent pas moins un désaveu du pouvoir et un rejet sournois des normes du commun<sup>5</sup> » (*RH*, p. 185), dans le texte et dans l'acte

3. Toutes les traductions sont de l'autrice: « *If we follow common sense, the skyrocketing number of burnout victims is a reflection of the exorbitant performance expectations of a ubiquitous regime of competition, of the relentless rhythm of project deadlines and target agreements, [...] and ultimately of the all too well-founded fear of not being able to keep up with the accelerated pace of work and of being left behind* » (Ulrich Bröckling, « Rechargeable Man in a Hamster Wheel World: Contours of a Trendsetting Illness », dans Sighard Neckel, Anna Katharina Schaffner et Greta Wagner [dir.], *Burnout, Fatigue, Exhaustion*, Londres, Palgrave Macmillan, 2017, p. 218; disponible en ligne [[https://doi-org.acces.bibl.ulaval.ca/10.1007/978-3-319-52887-8\\_10](https://doi-org.acces.bibl.ulaval.ca/10.1007/978-3-319-52887-8_10)]).

4. Romain Huët, *De si violentes fatigues. Les devenir politiques de l'épuisement quotidien*, Paris, Presses universitaires de France, 2021, p. 27. Désormais abrégé *RH*, suivi du numéro de la page.

5. Le terme « infra-politique » est attribué à James C. Scott, dans « Infra-politique des groupes subalternes », traduction de Pascale Guy, *Vacarme*, n° 36 (2006), p. 25-29.

d'écriture lui-même. Comment en effet le repos, même forcé, offre-t-il l'opportunité de transformer une posture d'asservissement en mouvement d'affirmation personnelle et artistique? Ou pour reprendre les mots de Romain Huët: «Comment donc imaginer l'avenir à partir de ce qui ne va pas? En présence du désastre, la transformation du monde n'est-elle pas à l'ordre du jour?» (RH, p. 398) Dans son livre intitulé *De si violentes fatigues. Les devenirs politiques de l'épuisement quotidien*, Huët analyse un vaste échantillon de conversations téléphoniques et virtuelles entre des personnes en crise et des intervenant·es d'un service d'écoute de première ligne. À partir de ces échanges et du récit que font les «malheureux» de leur vie, il tente de dégager un certain portrait de la société moderne et du désir souvent informulé d'une révolution intime et collective qui faciliterait l'accession à une vie bonne<sup>6</sup>. Selon lui, «[l']épuisé est une matière explosive car il force l'imagination et l'invention politique» (RH, p. 13). Cette idée d'une portée sociale ou à tout le moins élargie des chamboulements individuels m'accompagnera tout au long de cette lecture des *Grandes Fatigues*. Un désir s'y incarne selon moi dans l'écriture poétique – comme parole et comme acte –, à la fois comme outil de guérison et point de départ vers une ré(s-v)olution.

### L'épuisée contre le monde

Les fatigues dont il est question dans le livre d'Isabelle Dumais ne font pas partie de ces «bonnes fatigues», qui «restaure[nt] l'unité de soi. La fatigue [...] est «bonne», [lorsqu']elle atteste de la sincérité de l'engagement dans l'épreuve, le fait de se «donner», elle est choisie, elle permet de se sentir actif, artisan de son existence. Cependant son activité doit demeurer en permanence sous son contrôle et son assentiment<sup>7</sup>.» À l'inverse, «[u]ne mauvaise fatigue est celle qui fait violence à l'individu, érode peu à peu ses ressources physiques et son goût de vivre, aboutit à une «usure mentale» par impossibilité de récupérer<sup>8</sup>.» Il est possible de voir dans l'écart entre ces définitions une rupture normative qui fait s'affronter une fatigue socialement acceptable, celle des êtres accomplis, capables de se dépasser et une fatigue du dysfonctionnement, celui du corps et de l'esprit arrivés au bout de leurs ressources et qui découle d'un rapport tâches / temps outrepassant la mesure.

6. Huët envisage ce concept en s'inspirant du discours de Judith Butler lors de sa réception du Prix Adorno, dans lequel elle affirme que la «vie bonne» devrait engager une éthique morale et politique qui tiendrait compte à la fois des corps, des vulnérabilités et du besoin que nous avons les un·es des autres. Voir Judith Butler, *Qu'est-ce qu'une vie bonne?*, Paris, Éditions Payot & Rivages (Rivages poche – Petite Bibliothèque), 2020 [2012].

7. David Le Breton, «Bonne ou mauvaise fatigue», dans Philippe Zawieja (éd.), *Dictionnaire de la fatigue*, Genève, Librairie Droz (Travaux de Sciences Sociales), 2016, p. 115.

8. Isabelle Dumais, *Les Grandes Fatigues*, Montréal, Éditions du Noroît, 2019, p. 117. Désormais abrégé GF, suivi du numéro de la page.

C'est bien de cette fatigue dure, « compagne étrange qui à la fois massacre et déplie » (GF, p. 9), qu'il est question dans *Les Grandes Fatigues*, dont la première section s'intitule à juste titre « Écartèlements » (GF, p. 11). L'écartèlement, manifestation ultime d'un conflit en apparence insoluble, réside dans l'impossibilité pour le sujet d'allier les exigences du monde extérieur, qu'il a introjetées et qui lui envoient « des impératifs plein la gueule » (GF, p. 16), et les exigences de l'être physique et psychique, dont la mécanique s'enraye. Accepter cette difficulté et renoncer à se conformer à la norme ne va pas de soi, dans une société où l'on considère depuis des siècles que « l'oisiveté est la lie de la vie<sup>9</sup> ». Devant ce qui lui est demandé de sacrifices et d'efforts, un schisme a lieu : « La fatigue, [...] au lieu de s'estomper et de réapparaître en cycles concis, devient une charge qui persiste dans le temps, multiplie ses occurrences et se manifeste de plus en plus fortement et de manière rapprochée, comme les vagues en rafale d'une mer puissante qui ne laisse pas le temps de reprendre son souffle. » (GF, p. 9)

Devant ces assauts auxquels elle tente désespérément de résister, l'instance énonciatrice « amorce mille débuts de jardins » (GF, p. 35), « colle des brindilles avec une effervescence valide » (GF, p. 54), autant de tentatives désordonnées se soldant par un « décalage magistral une arythmie totale » (GF, p. 60). L'habitude de se conformer aux standards en vigueur apparaît dans toute son absurdité : « Je remue et clignote / puis m'interroge sur / mes propulsions : // Que suis-je / happée et / ahurie ? » (GF, p. 57) En d'autres mots : à quoi bon toute cette agitation ? Qu'y a-t-il tellement à gagner à cette course qui use ? Comme perdue au milieu d'une foule dont elle ne comprendrait pas la liesse, l'épuisée tente de se frayer un chemin à contre-courant. Vite, retrouver le silence, la chambre, la solitude : « Pour tout dire nos gesticulations m'agacent // Les divertissements m'assomment / nos déferlements me barbent / les animations m'ennuient / aux fêtes foraines qui bouchent les failles / je n'achète pas de ticket. » (GF, p. 58) La poète pose ici un premier acte différenciateur en endossant la figure de l'éteignoir, cette spectatrice rabat-joie qui dénonce les abus du cirque dont elle est à la fois témoin et actrice. Les « nos » du poème montrent qu'elle reconnaît son apport à la mascarade générale, mais qu'elle ne peut désormais plus se fondre dans la foule, ni prétendre que ces dérivatifs parviennent à « boucher » quelque « faille ».

Ce décrochage décrit par Dumais semble correspondre à une période de vie précise, celle où le monde est devenu *trop*. Toutefois, les origines de cette mésadaptation ne peuvent être circonscrites avec exactitude, comme le laisse supposer cette citation de Henri Michaux en exergue : « *Les nés-fatigués me*

9. Daniel Defoe, *Robinson Crusoë*, cité par Laurent Vidal, *Les Hommes lents. Résister à la modernité. xv<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 2020, p. 145.

*comprendront*<sup>10</sup>». Isabelle Dumais laisse ici entendre que l'épuisement, s'il fait figure d'événement<sup>11</sup>, n'a pas été nécessairement déclenché par un *événement* précis. La section intitulée «*Dispositions*» dévoile en effet une autre fracture, celle qui sépare les «nés-fatigués» des autres selon des lois biologiques, qui *échappent* par conséquent à la *volonté*: «Il y a des agencements anatomiques / qui prédisposent à la lenteur / une aptitude à l'asthénie inscrite partout. // Je suis née essoufflée.» (GF, p. 63) Suivant ce raisonnement, on ne deviendrait pas fatigué-e, on naîtrait ainsi. À l'opposé, existeraient des gens doté-es d'une énergie inépuisable, promis-es dès le berceau à devenir les enfants glorieux du capitalisme et dont la simple existence rappelle sans cesse aux fatigué-es leur condition. Comme l'explique Romain Huët, ceux qu'il appelle les «malheureux» «sont comme liés à une norme tout en étant inaptes à la mettre en pratique. [...] Ils échouent à les incarner et savent trop bien qu'il leur sera infiniment difficile de dépasser leur situation» (RH, p. 186-187). Ce malaise vécu par le sujet épuisé est exacerbé devant les succès des autres, «[l]es histoires sonores / de vainqueurs aux mains vives» qui contrastent avec son «appétit faiblissant» (GF, p. 55). Une tare congénitale garde donc la poète à l'écart, l'empêche de maintenir son adhésion au contrat social, jusque-là maintenue grâce à une panoplie de subterfuges. Son aptitude à mimer les gestes attendus lui a permis de passer inaperçue dans le tumulte général, mais les faux-semblants ne dupent que pour un temps: «Les gens habiles à bâtir / s'inquiètent pour moi / je n'ai pas leur amplitude redoutable / [...] mes sauts font des rebonds par derrière / et je construis par miettes.» (GF, p. 51) L'incapacité à convaincre les autres de sa productivité éveille les soupçons et les conversations tournent le plus souvent autour des moyens pris ou non par la personne pour mettre fin à sa souffrance. Pratique-t-elle un sport, connaît-elle ce supplément alimentaire, ce traitement alternatif, consulte-t-elle un psy? La responsabilité du mal-être incombe à l'épuisée: il y a forcément quelque chose qu'elle ne fait pas correctement, un trou dans sa routine, de mauvaises énergies bloquées, une blessure inconsciente. La possibilité que l'atteinte résulte

10. Cette citation, tirée de *Sous les verrous*, renvoie peut-être au trouble cardiaque congénital de Michaux, condamné dès lors à vivre au ralenti, à se ranger parmi les faibles (voir à ce sujet Jean-Pierre Martin, «Les nés-fatigués me comprendront», *Littérature*, n°115 [1999], p. 3-13). Il est aussi intéressant de noter que le titre du recueil de Dumais est une référence directe à *Qui je fus*, où l'auteur affirme que «[o]ui, il faut se méfier des grandes fatigues» (Henri Michaux, «Fatigue II», *Qui je fus, Œuvres complètes*, t. I, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1998, p. 90).

11. «[Le malheureux] entretient des perspectives avec les possibles. Il est en train de faire l'expérience d'une mutation subjective. Plus précisément, cela signifie que la souffrance n'est pas seulement vécue comme une tonalité affective. Elle est plutôt un événement, comme si l'individu s'apercevait soudain que sa vie telle qu'elle est menée n'est pas acceptable, comme si quelque chose d'autre était nécessaire» (Romain Huët, *op. cit.*, p. 388).

d'un contact prolongé avec une société malade est rarement évoquée d'emblée, comme l'évoque Catherine Lalonde dans la foulée des réflexions écopsychanalytiques de Nicolas Lévesque<sup>12</sup> :

Quand moi je me fane, on m'extraie [sic] du contexte. Mes besoins se voient limités à une courte liste : manger, dormir, faire de l'exercice, diminuer l'anxiété et les idées noires. On force pour me donner des antidépresseurs, comme si médicamenter et enrichir, fertiliser était le même geste..., et chacun de ces soins vise à me replanter dès que possible là où j'étais, exactement, à refaire les mêmes gestes, les mêmes travaux. Comme si le paysage était fixe et le contexte sans écho. Comme s'il ne faisait pas partie de moi autant que je le définis aussi. À moi, seule, la responsabilité de changer pour sauver mes feuilles, mes fleurs, mes racines<sup>13</sup>.

Il est donc attendu que l'individu « coupable de lenteur » (*GF*, p. 76) se *prenne en main* et enchaîne les solutions réputées miraculeuses : « J'ai bien tenté hors torpeur électrochocs / bonheur en doses homéopathiques aux couleurs / électriques » (*GF*, p. 38), écrit la poète, dont la motivation à réintégrer son terreau d'origine faiblit à vue d'œil. Prendre soin de soi à l'intérieur de la société capitaliste revêt une tonalité équivoque : « Si on les invite à prendre soin d'elles ou d'eux, ce n'est pas par empathie ou humanisme, c'est pour prendre soin de la mine, de l'usine, du lieu d'exploitation, du Klondike cérébral. Programme d'aide aux employé-es<sup>14</sup>. »

### **S'étendre avec l'horizon**

Cette « collection d'essais » (*GF*, p. 38) vains conjuguée à l'incessante nécessité d'accomplir toujours davantage ne favorise pas le retour de l'énergie perdue. Au contraire, elle creuse l'épuisement jusqu'au point de non-retour. Le sujet fatigué arrive au bout de ses ressources et doit se rendre à l'évidence : « Tout [l']abîme. » (*GF*, p. 70) Les masques tombent. Le corps, seul rempart contre l'imminence d'une débâcle, s'effondre et exige le repos qui lui a été (ou qu'il s'est lui-même) si longtemps refusé. L'épuisée n'a plus le choix. Elle doit s'arrêter, quitter le milieu vers la marge, celle des mésadapté-es, des invalides :

À bout de souffle et de sens, l'individu butte sur l'impossibilité de poursuivre encore son engagement sur la même ligne, il ne peut aller plus loin, son état physique « épuise tout le possible ». À la frontière de l'effondrement, il ne dispose plus de ressources pour continuer à exister. Le retour aux activités courantes est provisoirement interdit. Les objets qu'il cherche à prendre se dérobent soudain à

12. Voir Nicolas Lévesque, « L'écopsychanalyse », *Liberté*, n° 335 (2022), p. 16-18.

13. Catherine Lalonde, « publication Facebook du 15 juin 2022 » [en ligne], *Facebook* [<https://www.facebook.com/catherine.lalonde.75/posts/pfbid0pDrap7VLRH999qjUdENNj-DARkKzmzXKFcNt7us82NtUWsgHcXX6a83bPyh14uJSGEl>].

14. Nicolas Lévesque, *art. cit.*, p. 17.

lui, il y a comme une épaisseur à franchir entre soi et soi, même pour entrer dans l'activité la plus banale<sup>15</sup>.

La poète use de ses dernières forces pour se rendre au bord de la mer, respirer cet air salin de tout temps prescrit aux neurasthéniques, aux tuberculeux et autres convalescents. Mais la reddition à l'horizontale n'apporte pas de réconfort instantané. Un sentiment de culpabilité persiste chez l'épuisée, couplé d'une amertume à l'égard des institutions, de notre « société malade du temps<sup>16</sup> » : « Je questionne nos vérités avec un poids sur la langue » (*GF*, p. 74), affirme l'épuisée, dont l'élan de révolte retombe « en marguerite effeuillée » (*GF*, p. 76). Comment en effet envisager un quelconque engagement politique alors que l'on git « à plat ventre ou sur le dos » (*GF*, p. 77) ? Ici, le ralentissement représente tout sauf le résultat d'un choix souverain : c'est un pis-aller auquel on recourt dans l'urgence, une démission de l'agir.

À ce stade, il convient donc de reprendre des forces, de « [se] reposer [se] refaire » (*GF*, p. 80), même contre son gré. La mer représente le « refuge » prescrit aux « corps tombés dans les tranchées » (*GF*, p. 82). On peut aussi l'envisager comme un horizon sauvage, inhabité, un désert d'eau et de ciel dont les limites se perdent au-delà de la courbure terrestre. Par association d'idées, il est possible de comparer l'étendue marine à l'horizon des événements d'un trou noir, ces « rayons de lumière qui ne vont jamais tomber dans le trou noir, mais ne vont jamais s'échapper de sa force gravitationnelle non plus<sup>17</sup> ». Comme un rayon de lumière sauvé du néant, celle qui végète sur la berge se trouve à l'abri de la société qui l'a rendue malade et dont le champ avale tout ce qui s'en approche. Or, cet abri ne saurait être que temporaire, puisque les alternatives à l'essoufflement n'existent pas encore. En effet, « enlisé dans sa solitude, l'individu peut ressentir une triple incapacité : à se lier au monde, à autrui et à soi-même. Il tire de cette déliaison une grande liberté mais en souffre parce qu'il ne sait plus en faire l'usage<sup>18</sup>. » Le séjour à la mer représente tout au plus une parenthèse, un exutoire devant l'insupportable densité d'un corps céleste qui, s'il s'est depuis longtemps effondré sur lui-même, n'en continue pas moins d'emporter avec lui tout un pan de l'univers.

S'allonger : tel est l'acte de réparation que s'impose la poète en déroute. Dans les embruns, « le sel nettoie finement » (*GF*, p. 83) et l'instance énon-

15. David Le Breton, *loc. cit.*, p. 117-118. L'idée d'« épuisement de tous les possibles » est empruntée à Gilles Deleuze, voir Gilles Deleuze, « L'épuisé », postface à Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 57.

16. L'expression est empruntée au titre de l'ouvrage de Nicole Aubert, *Le Culte de l'urgence. La société malade du temps*, Paris, Flammarion (Champs essais), 2003.

17. « Horizon des événements » [en ligne], *Academic* [<https://fr-academic.com/dic.nsf/frwiki/790214>].

18. Romain Huët, *op. cit.*, p. 20.

ciatrice découvre contre toute attente un rythme nouveau, marqué par les siestes et la contemplation – le farniente, ce mot béni créé par les Italiens pour signifier « ne rien faire », *fare niente*<sup>19</sup>. « Souffl[ant] sur les brins d’herbe / dans la position qui convient / [elle s’]occupe avec attention / inutilement / [elle] ondule. » (GF, p. 84) À travers ce mouvement ondulatoire, se dévoile « [u]ne félicité imprévue. // L’affliction des corps ouvre une clairière où papillonnent / les pensées fines » (GF, p. 85). La vie à l’écart du vortex apparaît soudain dans son infinie subtilité. Devant les délicates variations du monde naturel, se met en place une relation esthétique et sensible à celui-ci, mais aussi un rapport basé sur la connaissance : « [J]’étudie l’air (sur ma peau) » (GF, p. 86), écrit celle qui se déplie peu à peu dans la lenteur. Selon Laurent Vidal, « lent » tire ses origines du latin *lentus* : « [S]urtout employé par les poètes et les naturalistes, cet adjectif désigne d’abord ce qui est flexible, sans rigidité, mou. Dans ce sens, il concerne surtout l’univers végétal [...] »<sup>20</sup>. Ainsi, à l’instar des plantes de bord de mer, le lien de la poète à l’espace et au temps se module au gré des marées, alors qu’elle établit dans l’oisiveté de nouvelles manières de prendre soin. De minuscules miracles ont lieu, engendrés par une vision renouvelée de la beauté – parce que les personnes lentes « finissent par être plus rapides dans la découverte du monde »<sup>21</sup>, écrit Milton Santos. Une éthique du *care* est en cours d’élaboration, tandis que l’instance poétique « soigneusement [...] répare et [...] repein[t] » ces « [p]etites choses blêmes gâtées par les lumières » (GF, p. 92). Son regard se situe désormais au niveau de la mer et par conséquent, sur le même plan que la matière, inerte ou vivante, qui habite ses profondeurs. À travers un processus qui *favorise le petit*<sup>22</sup>, processus que l’on devine encore hésitant, la poète « obtien[t] / un assortiment de planètes épuisées » (GF, p. 92). Ce résultat peut sembler ridicule aux yeux de ceux qui continuent de s’agiter à la lisière du trou noir, mais ces astres nouveaux, aussi épuisés soient-ils, portent la signature de leur créatrice. En cela, ils sont aussi précieux et rares que n’importe quel joyau extrait des entrailles de la terre. S’ils ne brillent pas, ils revêtent toutefois « un sublime rogné qui chuchote / une grâce mate et douceâtre » (GF, p. 93).

Les poèmes qui composent « Une affliction pratique » et « Le courage du lit », les sections V et VI des *Grandes fatigues*, sont rassemblés sous le signe

19. Jean-François Lattarico, « Farniente », dans Philippe Zawieja (éd.), *op. cit.*, p. 263.

20. Laurent Vidal, *op. cit.*, p. 27.

21. Milton Santos, « Métropole. A força dos fracos é seu tempo lento », *Técnica, espaço e tempo. Globalização e meio técnico-científico informacional*, São Paulo, Editora Hucitec, 1994, p. 80 ; cité et traduit par Laurent Vidal, *op. cit.*, p. 12-13.

22. « Favoriser le petit », écrit Cyrille J.-D. Javary, sinologue et traducteur de l’une des éditions modernes du *Yi Jing*, « est une formule mantique qui signifie que l’essor [...] est, ici, conditionné par la mise en œuvre d’une stratégie Yin : agir à petits pas, jouer le temps plutôt que l’action, préférer la longanimité au dynamisme » (Cyrille J.-D. Javary, « Favoriser le petit » [en ligne], site internet de Cyrille J.-D. Javary [https://www.cyrillejavary.com/petit-yin/]).

du délassement et d'une reprise de contact avec un certain ludisme, avec une « désinvolture » nouvelle. Momentanément libérée de ses obligations terrestres, la poète s'« occupe oisivement / à ralentir et / [...] écoute le blanc / grandir doux ». La structure de ces vers reprend presque à l'identique celle de la page 84 (« Souffl[ant] sur les brins d'herbe / dans la position qui convient / [elle s']occupe avec attention / inutilement / [elle] ondule » [GF, p. 84]). Dans les deux cas, l'adverbe indique la manière insoucieuse de « s'occuper », « oisivement » ou « inutilement », et qualifie un verbe dénotant une action passive, ici « écouter le blanc », là « onduler ». Cette insistance formelle, qui brise l'association machinale entre « s'occuper » et « travailler », montre bien la volonté de l'instance énonciatrice de trouver des manières autres d'envisager le quotidien. L'accomplissement cesse de se restreindre à *ce qui est attendu* : il englobe désormais d'autres types de performance, ici le développement d'un d'art de la chute. « Abandonnons maintenant cette tâche » (GF, p. 103), suggère celle qui s'exerce désormais au repos comme d'autres s'adonnent à un sport et qui, plus loin, formule ces préceptes d'un ton mutin : « L'assoupissement comme attitude / la somnolence comme style / le sommeil forme fière de la suspension / une posture une démarche une éthique / une esthétique une mission. » (GF, p. 107)

### **L'amour et la création comme terreau d'une réémergence**

C'est dans cet état d'extrême disponibilité, d'abandon et de légèreté que la figure de l'épuisée trouve l'amour. Il existe certainement un rapport entre la rencontre (intime) avec soi et la rencontre (intime) avec autrui. Mais le rapprochement amoureux m'intéresse moins ici que le parallèle qu'il est possible d'établir entre ce rapprochement et la relation du sujet avec la création artistique et littéraire. De fait, à la lecture du premier poème de la section intitulée « Les enchantements égarés », j'ai d'abord cru qu'il était question non pas d'une relation amoureuse, mais de retrouvailles avec la faculté de créer : « Arrivent soudain des occurrences / détachement suspendu / les désœuvrements écartés : / vous êtes. // Sortilège. // Vos esprits amples posent / des accents jaune clair / épâtent mes recoins et les soulèvent. » (GF, p. 115) Lorsque la poète parle d'un « [r]avisement des lacs sous les paupières » qu'elle n'« attendai[t] plus » (GF, p. 118), d'« [u]n émoi grand comme un fleuve » (GF, p. 119), du « désert grège déficelé » et de « raretés repérées avec allégresse » (GF, p. 120), j'imaginais un étonnement dont la source ne serait pas exogène, mais en soi, à travers l'écriture ou une autre forme d'art.

Cette lecture n'est certes pas supportée concrètement par le texte, puisque le récit amoureux devient de plus en plus difficile à ignorer au fil des pages. Or ce malentendu me semble lever un voile sur un aspect central du projet : puisque *Les Grandes Fatigues* raconte l'épuisement, et qu'il a été écrit d'une certaine manière *grâce* à la fatigue, l'objet-livre ne matérialise-t-il pas dans une certaine

mesure la reprise de contact de la poète avec sa créativité, la preuve qu'une rencontre littéraire a bel et bien eu lieu ? Alors que la passion sentimentale « se termine déjà d'avance » (*GF*, p. 132), laissant la poète à « grignote[r] s]on fruit » et à « rote[r] s]a chair » (*GF*, p. 147), la création poétique, elle, se poursuit jusqu'à l'aboutissement du manuscrit et sa publication. Ce qu'ont enlevé les fatigues, elles finissent par le rendre, avec « mille grains de sable dans la bouche / et une patience de perle » (*GF*, p. 154). L'actualisation de l'œuvre correspond à une certaine reconquête de son pouvoir, comme l'explique Huët : « C'est en ce temps-là que le malheureux se met à parler. Cette prise du langage est un moment de reprise de soi. Il nomme le possible, ou plutôt il le traque [...] Mais plus fondamentalement, en narrant leur détresse, [les malheureux] s'arrachent intérieurement au monde et ils le mettent en partie en face d'eux. » (*RH*, p. 191-192) Et quoi de plus frontal comme rapport à soi et à ce que l'on a été (et qui souvent n'est plus), qu'une page imprimée de sa propre poésie, quoi de plus flagrant qu'un livre ouvert ?

La traversée à laquelle nous convie Isabelle Dumais dans *Les Grandes Fatigues*, et qui mène de la détresse à sa résolution dans la création, s'achève sur « La finesse de l'effondrement ». Cette neuvième section du recueil est coiffée d'une citation de Francis Scott Fitzgerald : « J'en vins à l'idée que ceux qui avaient survécu avaient accompli une vraie rupture<sup>23</sup>. » Encore une fois, on peut voir l'idée de rupture comme jouant sur deux tableaux : celui, plus évident, de la déconvenue amoureuse et celui où le sujet clôt une époque existentielle. À tout cela, la poète a fini par survivre – mais survivre n'est pas vivre et par conséquent, la vie pleine, la vie bonne, reste toujours à construire. Une certaine lassitude subsiste en effet, alors que la survivante fait le décompte de ses cicatrices, des maux de sa carcasse moulue par la chute, ses « [n]erfs claqués os fendus bas et la nuque un peu brisée » (*GF*, p. 152), ses fractures « en cent vingt-deux endroits » (*GF*, p. 157), son « corps bu » (*GF*, p. 156). Autant d'altérations somatiques n'empêchent cependant pas l'émergence d'une paix nouvelle, d'une ouverture qui, suivant le flux et reflux de la mer, s'élargit et contribue au rassérènement de l'être. « [Q]uelque chose peut commencer » (*GF*, p. 151), écrit la poète. Si elle ne précise pas ce qui se met en branle, il lui semble néanmoins acceptable de se contenter de « fai[re] confiance aux molécules brisées » (*GF*, p. 153), de « sourire graduellement désagrégée [...] / frappée mais rafraîchie » (*GF*, p. 157) pour que la suite advienne, même si le renouveau exige un temps long. Se met en place une « vie brute / dépouillée / des néants » (*GF*, p. 161), « délestée » (*GF*, p. 167) de son « trop de charge » (*GF*, p. 165). Le dur périple de l'épuisement aboutit sur un paysage épuré et le sujet, en suspens dans son souffle et son rire retrouvés, laisse entrevoir sa détermination de ne pas tomber

23. Citation tirée de la nouvelle de F.S. Fitzgerald, « La fêlure » (Isabelle Dumais, *op. cit.*, p. 149).

à nouveau dans les pièges de la vitesse : « Je comprends la bénédiction » (*GF*, p. 163).

Cette prétention à la vie bonne se matérialise dans « Danse des pierres II », sorte d'épilogue en prose aux *Grandes Fatigues* où des enfants découvrent sur la grève le corps échoué de la poète et l'« accueil[lent] dans une existence nue où il se met sur-le-champ à son tour à faire des *enfants d'âme*. Une fois mis au monde ces échos doux, des ronds de lichen se forment dès lors sur ses genoux, ses coudes et ses poignets, d'un vert tendre très beau » (*GF*, p. 177). Cette finale marque à la fois l'apaisement apporté par les « petites mains » (*GF*, p. 177) des enfants, l'acceptation de l'épuisée comme l'une des leurs et l'apparition sur son corps des signes d'une beauté lente, celle des lichens dont le vert est qualifié de « tendre ». Rien n'indique ici qu'un retour dans le monde des adultes est envisagé : on préfère imaginer qu'elle choisira de rester parmi les enfants, ou à tout le moins qu'elle reviendra vers la civilisation seulement lorsqu'elle sera certaine que le lichen est bien implanté, que l'esprit aura rapatrié pour de bon sa capacité de jouer. L'appendice « Échos » (*GF*, p. 179-185), où l'autrice répertorie les interlocuteur-rices littéraires qui l'ont accompagnée dans l'écriture, peut par ailleurs être perçu comme l'affirmation de la littérature comme seul lieu possible d'acointance, la condition selon laquelle il sera possible de continuer d'habiter un monde qui, hors de la créativité, continuera d'être inhospitalier pour les âmes sensibles.

Ainsi, pour reprendre les mots de Marielle Macé,

un individu ouvre d'ailleurs toujours, comme une fenêtre, sur d'autres individus que traversent de semblables comportements, des styles d'être comparables mais dans des configurations forcément différentes ; leur manière de se conduire avec les œuvres littéraires peut unir les lecteurs comme un air de famille, mais chacun est seul à devoir y jouer la nuance particulière de son individualité<sup>24</sup>.

Cet espace de mise en commun des formes de vie que représente la littérature, Isabelle Dumais l'a certainement bien saisi et propose, avec *Les Grandes Fatigues* de retrouver avec elle une collectivité de lecteur-rices concerné-e-s par les conséquences de l'épuisement. En prenant la parole, Dumais donne accès à une réalité de l'essoufflement, à « une expérience subjective, à un contenu affectif qui possède sa propre histoire interne, inaccessible aux prélèvements sanguins et aux imageries cérébrales<sup>25</sup> ». Ce faisant, la fatigue, découlant en grande partie de la sphère sociale s'y retrouve reflétée par le biais de la poésie : des comptes sont réglés, des souffrances sont apaisées et des solitudes « rom-

24. Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard (nrf essais), 2011, p. 25-26.

25. « [A] subjective experience, the affective content of which has an internal history that is inaccessible to blood tests and brain scans » (Michael Greaney, « Literary Exhaustion », dans Sigward Neckel, Anna Katharina Schaffner et Greta Wagner [dir.], *op. cit.*, p. 238).

pue[s] comme du pain par la poésie<sup>26</sup>». Un pas vers l'autre qui, d'un même essor, chemine vers de possibles révolutions.

## Références

- AUBERT, Nicole, *Le Culte de l'urgence. La société malade du temps*, Paris, Flammarion (Champs essais), 2003.
- BUTLER, Judith, *Qu'est-ce qu'une vie bonne?*, Paris, Éditions Payot & Rivages (Rivages poche – Petite Bibliothèque), 2020 [2012].
- DELEUZE, Gilles, « L'épuisé », postface à Samuel BECKETT, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 55-106.
- DUMAIS, Isabelle, *Les Grandes Fatigues*, Montréal, Éditions du Noroît, 2019.
- HÉBERT, Anne, « Poésie, solitude rompue », *Œuvre poétique 1950-1990*, Montréal / Paris, Éditions Boréal / Éditions du Seuil, 1992 [1960], p. 57-63.
- « Horizon des événements » [en ligne], *Academic* [<https://fr-academic.com/dic.nsf/frwiki/790214>].
- HUËT, Romain, *De si violentes fatigues. Les devenirs politiques de l'épuisement quotidien*, Paris, Presses universitaires de France, 2021.
- JAVARY, Cyrille J.-D., « Favoriser le petit » [en ligne], site internet de Cyrille J.-D. Javary [<https://www.cyrillejavary.com/petit-yin/>].
- LALONDE, Catherine, « publication Facebook du 15 juin 2022 » [en ligne], *Facebook* [<https://www.facebook.com/catherine.lalonde.75/posts/pfbidopDrap7VLRH999qjUdENNj-DARkKmzXKFcNt7us82NtUWsgHcXX6a83bPyh14uJSGEL>].
- LAMBERT, Vincent Charles, *Une Chose étrange et gentille (et invisible)*, Montréal, Éditions de la Courte-échelle (Poésie), 2021.
- LÉVESQUE, Nicolas, « L'écopsychanalyse », *Liberté*, n° 335 (2022), p. 16-18.
- MACÉ, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard (nrf essais), 2011.
- MARTIN, Jean-Pierre, « Les nés-fatigués me comprendront », *Littérature*, n°115 (1999), p. 3-13.
- MICHAUX, Henri, « Fatigue II », *Qui je fus, Œuvres complètes*, t. I, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1998, p. 90.
- NECKEL, Sighard, Anna Katharina SCHAFFNER et Greta WAGNER (dir.), *Burnout, Fatigue, Exhaustion*, Londres, Palgrave Macmillan, 2017; disponible en ligne [[https://doi-org.acces.bibl.ulaval.ca/10.1007/978-3-319-52887-8\\_10](https://doi-org.acces.bibl.ulaval.ca/10.1007/978-3-319-52887-8_10)].
- SCOTT, James C., « Infra-politique des groupes subalternes », traduction de Pascale Guy, *Vacarme*, n° 36 (2006), p. 25-29.
- VIDAL, Laurent, *Les Hommes lents. Résister à la modernité. xv<sup>e</sup> – xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 2020.
- ZAWIEJA, Philippe (éd.), *Dictionnaire de la fatigue*, Genève, Librairie Droz (Travaux de Sciences Sociales), 2016.

26. Anne Hébert, « Poésie, solitude rompue », *Œuvre poétique 1950-1990*, Montréal / Paris, Éditions Boréal / Éditions du Seuil, 1992 [1960], p. 63.



# Trahir

CATHERINE MORENCY

*...c'est peut-être ça que je sens, qu'il y a un dehors et un dedans et moi au milieu, c'est peut-être ça que je suis, la chose qui divise le monde en deux, d'une part le dehors, de l'autre le dedans, ça peut être mince comme une lame, je ne suis ni d'un côté ni de l'autre, je suis au milieu, je suis la cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur, c'est peut-être ça que je sens, je me sens qui vibre, je suis le tympan, d'un côté c'est le crâne, de l'autre le monde, je ne suis ni de l'un ni de l'autre.*

Samuel Beckett, *l'Innommable*

Dans un court-métrage intitulé *Catherine Mavrikakis, enseigner l'impossible*, Catherine Mavrikakis avance que « [t]ransmettre, c'est accepter que les autres qui vous reçoivent trahissent ce qu'on fait<sup>1</sup> ». Un peu plus loin au cours du même film, Mavrikakis poursuit : « J'aime l'idée d'échec dans la vie ; ce qu'on a bien échoué. Ce qu'on a voulu pour soi n'était pas nécessairement la bonne chose ; c'est ce qu'on a découvert avec le temps qui est important », avance-t-elle. Bien que la prémisse puisse sembler surprenante, pour ne pas dire paradoxale, elle fait écho en moi, l'errance – et la virtualité de l'échec qu'elle sous-tend – portant à mes yeux une puissance créatrice, motrice, en autant qu'on sache la façonner, lui donner forme, laisser la parole, le mouvement et le sens émerger de cette indétermination première.

Pour approfondir cette résonnance en moi, je voudrais d'entrée de jeu donner à voir une image. Sonder ce que nous dit ce regard vif, précis, posé sur la toile d'une vie à peine entrouverte, déjà investie, en plein vol. Un regard entier, offert à tous les étonnements, et pourtant, marqué d'une inquiétude, que traduit cette petite bouche, lèvres mordues comme sillage d'une angoisse à peine perceptible ; peut-être pourrait-on davantage parler d'une ambivalence ? Mais peut-on vraiment parler d'ambivalence, à un si jeune âge ?

---

1. Catherine Mavrikakis dans *Catherine Mavrikakis, enseigner l'impossible* [en ligne], *La Fabrique culturelle / Revue Lettres québécoises*, réalisation d'Alain Chevarier [<https://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/11168/catherine-mavrikakis-enseigner-l-impossible-revue-lettres-quebecoises>].



Inscrit déjà en cette petite ensommeillée d'à peine deux ans, assise sur les marches humides d'un escalier bancal, au petit matin : le désir d'appartenir, de prendre part à un projet qui la dépasse, la prolongeant. Mais un autre désir sur son visage se profile : celui de la trahison. Grandir pour trahir la communauté qui l'a préfigurée d'abord, puis celle qui lui a dicté les tables implicites de la loi, qui la fera circuler dans la sphère sociale et culturelle, selon des paramètres qui ne sont pas nécessairement les siens, et qui, bien souvent, ne lui conviendront pas.

Une enfance fondée sur le désir d'émerger, certes, mais aussi sur un *écartèlement*, cette impression très vive, déjà, que le monde n'est pas configuré selon des instances familières, qu'elle pourrait épouser à sa guise. Et la naissance, dès lors, d'une idée fixe ressentie comme un impératif : inventer de nouvelles formes, un langage plus près de ce que lui donne à percevoir le monde sensible, la nature, les êtres qui gravitent, avec leur trouble et leur lumière, autour d'elle.

### Conscience de l'origine

La parution, quelque 20 ans plus tard, de mes premiers poèmes, allait donner à lire cette traversée du désir vers la parole, de l'ambivalence vers le positionnement, du constat vers la création :

*Petite Ottomane  
assise sur un royaume stérile  
tu tisses des mamelles pour ta naissance à venir*

*livrée dans tes cages  
aux bêtes du silence  
tu jettes les feuilles d'or  
qui façonnent ton portrait  
en marge du grand livre*

*fille de monarque  
clouée aux matrices de l'ennui  
tu te consumes dans les coquilles les plus vides  
casses du sucre sur un empire de noix  
avant de basculer  
dans les rainures du sang  
quitter la fadeur du cocon  
puis clouer chrysalide  
le tombeau maculé de ta torpeur<sup>2</sup>*

Un poème claudiquant, vaguement erratique, métaphorique à outrance, où je tentais tant bien que mal de dissimuler mes lacunes et de moduler les tonalités de mon chant afin de traduire les conditions dans lesquelles je voudrais donner forme à une expérience malaisée : quitter l'état larvaire pour aspirer à la constitution d'un corps propre, celui du poème.

Le dévoilement identitaire progressif s'incarne dès lors qu'ayant publié mon premier opus sous pseudonyme, j'en venais à éclairer, à la manière de Man Ray révélant la grâce de ses images par un subtil montage photographique, ma vraie nature, ce qui allait m'amener à publier mes textes à venir sous mon nom propre.

Selon Jean Starobinsky, *toute connaissance de soi est nécessairement anamnèse, remémoration*. Récit des antécédents d'un malade, l'anamnèse retrace l'histoire de la plainte, la douleur actuelle du patient, ainsi que les résultats des différentes explorations déjà faites et les traitements entrepris. C'est la première étape pour aboutir au diagnostic. Tandis qu'en médecine, l'on doit fonder le diagnostic sur ce qui précède, on ne peut sans doute entreprendre un travail créateur avant d'avoir cerné – à tout le moins minimalement – les raisons profondes qui nous font écrire, et avoir saisi à l'intérieur de celles-ci les symptômes à l'origine d'une transgression (ou de son désir).

À l'instar de Rilke qui répondait à Kappus d'entrer en lui-même et de chercher le besoin qui le fait écrire, sondant en lui la nécessité et le devoir qui sous-tendent la création, Blanchot a bien souligné la difficulté, pour le sujet qui tente d'advenir par l'écriture, « de ressaisir dans l'œuvre le lieu où le langage est encore relation sans pouvoir, langage du rapport nu, étranger à toute maîtrise et à toute servitude<sup>3</sup> ». On pense au jeune Artaud, aux prises avec ce qu'il appelle

2. Méliane Ray, *Les Impulsions orphelines*, Québec, Le Léopard amoureux, 2005, p. 6.

3. Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1986 [1959], p. 49.

cet *effondrement central de l'âme*, à qui Rivière répond, refusant de publier ses premiers poèmes : « Il y a dans vos poèmes, je vous l'ai dit du premier coup, des maladresses et surtout des étrangetés déconcertantes<sup>4</sup>. » Puis Artaud qui répond à l'éditeur, le suppliant d'éditer ses lambeaux de poèmes avant qu'il ne soit parvenu à donner pleine consistance à sa pensée : « Pensez-vous qu'on puisse reconnaître moins d'authenticité littéraire et de pouvoir d'action à un poème défectueux mais semé de beautés fortes qu'à un poème parfait mais sans grand retentissement intérieur ? »

### Trahir en appartenant

Revenir à soi, et se demander à quels *riens* doit-on faire face lorsqu'on écrit, ou lorsqu'on tente d'écrire autre chose qu'une vie qui nous échappe tout en la configurant à travers (et par-delà) le geste propre – et son désir inhérent – d'écrire. Quelles sont les forces de négation qui vous entravent dans le mouvement créateur, dans le souhait de proposer une parole, un propos, un univers, un langage nouveau ? Si, comme le croit Agamben, l'œuvre n'est que le prologue (ou le moule à cire perdue) d'une œuvre jamais rédigée et vouée à ne jamais l'être, la littérature est inévitablement critique d'elle-même, et donne lieu à de nouvelles libertés mais aussi à de nouveaux impératifs : doutes, remises en question formelles et identitaires, sabotage.

Comme l'écrivain qui rédige un journal en marge de l'œuvre à faire, j'ai longuement rôdé autour des dédales dans lesquels je n'étais pas certaine de vouloir plonger entièrement, au péril de ce que l'on pourrait nommer entendement, dans la mesure où ce qui m'avait été enseigné répondait à une logique que je n'arrivais pas à repérer au sein de mes propres écrits. Ainsi Annie Ernaux relate-t-elle, dans *L'Atelier noir*, la douleur revécue à la relecture de son journal d'écriture, réédité en 2022 dans la collection « Imaginaire » : « Expérience éprouvante, à la limite de l'effroi, devant ce que ces pages attestent de la genèse difficile de presque tous mes livres, du cheminement obscur, envahi d'hésitation et de doutes vers le moment où il ne sera plus question que d'aller au bout du texte et où tout retour en arrière sera impossible<sup>5</sup>. »

Un tel regard rétrospectif me fait relire mes premiers poèmes avec le même effroi, le texte devenant mémoire d'une pénible traversée de soi au monde mais aussi en soi-même, entre les forces internes qui souvent divisent volonté et doute, et qui mettent en péril le projet poétique en le minant. Ainsi mis à l'épreuve, le poème devient parfois lieu d'un examen, avant d'assumer son plein pouvoir de transcendance :

4. Antonin Artaud, « Correspondance avec Jacques Rivière », Paris, Quarto, 2004 [1923], p. 71.

5. Annie Ernaux, *L'Atelier noir*, Nouvelle édition, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 2022, p. 9.

*ignore la sérénité rageuse des poulpes  
arpente les épaves  
fouille le destin des larves  
purge-toi en elle jusqu'au dégoût  
de ce qui n'est plus toi*

*les larmes les petites mains rageuses le cri solide  
et le reflux<sup>6</sup>*

### Sonder l'ampleur du manque

En s'interrogeant sur la notion d'individuation, Cynthia Fleury nous invite à réfléchir à la nature même du pouvoir. « S'individualiser, devenir sujet, nécessite de sortir de l'état de minorité dans lequel on se trouve, naturellement et symboliquement », écrit l'analyste et philosophe. Le connais-toi toi-même du fronton delphique ne serait nullement assimilable à l'introspection égocentrée, selon elle. Bien au contraire, il est immédiatement ouvert dans la mesure où il fait de l'autre – de l'autre âme – la condition de l'autonomie première<sup>7</sup>. « Connaites limites, semble dire l'adage, connais déjà l'ampleur de ton manque puisqu'il s'agit de reconnaître la place de l'autre dans ta quête cognitive<sup>8</sup>. » Reconnaître la place de l'autre dans sa propre avancée, quitte à les trahir, son legs et lui, par la suite : voilà la tâche à laquelle nous convie selon moi l'écriture, tout en nous intimant au patient travail d'anamnèse que sous-tend toute connaissance de soi.

*Tu n'es pas monde.* Contrairement à ce que croit sans doute l'enfant sur l'image, et qu'elle croira longtemps avant de rencontrer la fin d'un idéal, « l'individu n'est pas tout-puissant : il est résolument fini, écrit encore Fleury. Il n'est que frontière, ligne au-delà de laquelle il se fantasmait, ligne en deçà de laquelle il se déçoit<sup>9</sup> ». Or, le processus d'individuation s'avère nécessaire pour fonder un rapport aux autres qui soit basé sur l'ouverture, l'écoute, le dialogue, terreau privilégié à la compréhension et à la conscience du texte.

Dans *Les Irremplaçables*, Fleury présente l'*imaginatio vera* comme un mode de véridiction qui a pour pierre de touche l'ouverture de l'autre au monde, à la vision intuitive. Elle cite Jankelevitch qui, à l'instar du « Connais l'instant » de Pittakos le Sage, a cette adresse à l'endroit des créateurs et des créatrices : « Ne manquez pas votre unique matinée de printemps. » Or, cette *cognitio matutina*, cette connaissance du matin, en alerte, est l'instant à saisir, l'obligation éthique de l'engagement pour celui ou celle qui veut passer d'être créatif (ce qui est à la portée de tous et de toutes) à être créateur.

6. Méliane Ray, *op. cit.*, p. 7.

7. Cynthia Fleury, *Les Irremplaçables*, Paris, Gallimard (Folio essais), 2015.

8. *Ibid.*, p. 21

9. *Id.*

Vecteur privilégié d'une telle transformation, l'écriture constitua, chez moi, ce tremplin en même temps qu'un chemin à travers lequel je me frayai non sans mal une voie vers le plein exercice du chant :

*sans repos danaïde  
repousse le mensonge de la soie  
que l'horizon se fende en lumières difficiles  
et dans les poudreries  
les fracas d'équinoxe  
accouche d'un rivage  
et fuis le vert sérail  
où pourriront sans toi  
les archives du bombyx*<sup>10</sup>

Écrire est devenu chez moi une manière de m'informer sur le rapport que j'entretiens avec mes propres zones d'ombre, leurs sphères de ratage, ce qui demeure de l'ordre de l'indéfini, ce qu'il reste à parfaire, à élucider, sans dénaturer la force initiale de la voix, et la portée du cri. Écrire pour façonner son être et ses attentes à l'aune de ce que Cynthia Fleury appelle *Premium doloris* : ce que l'on est prêt à faire, le prix – symbolique – que nous sommes prêts à payer pour accéder au réel, se tenir face à celui-ci, *faire*, comme elle le dit si bien, *l'épreuve de sa prééminence, de son fracas*.

### **Le pari risqué de la descendance**

L'écriture serait, en somme, une forme d'engagement, qui consiste à faire un pas vers l'individuation, en prenant acte de la qualité de présence qu'un individu doit au monde. Travailler dans une intention critique à l'endroit de soi comme d'autrui, dont les textes se font, irrémédiablement, des témoins privilégiés. Avant de (prétendre) devenir écrivain.e, *devenir quelqu'un* ; non pas soi puisque le soi auquel on aspire n'existe que dans l'ordre du fantasme ou de la frayeur, mais un sujet qui s'éloigne de la potentialité de son propre ratage un texte à la fois, aussi futile ou imparfait ce dernier puisse-t-il paraître à celui ou à celle qui tente de lui donner une forme de vie.

À l'instar de Fleury, je crois que le temps est un objet du pouvoir par excellence. En ce sens, chaque écrivain est riche et puissant, dans la mesure où il.elle peut consacrer son temps à la déconstruction du pouvoir et à l'avènement de la liberté (de créer, de penser, de chercher, d'écrire). Libre de désirer et de trahir, de prolonger la famille tout en la dépassant, de s'inscrire au sein d'une.de communauté.s sans consentir à s'y voir formaté. Libre de sortir de l'ambivalence, face à soi comme aux autres.

10. Méliane Ray, *op. cit.*, p. 7.

Dans *Cicatrices. Carnets de conversion*, Sara Danièle Michaud témoigne de son rapport maternel à sa fille et, se faisant, évoque les raisons pour lesquelles elle résiste à parler de sa propre mère. Parmi ces raisons, elle nomme le serment, puis cite ce qu'en dit Anne Dufourmantelle, dans *La Sauvagerie maternelle*: «D'abord psalmodié par une voix, puis détaché, syllabe après syllabe, puis devenu capable de parole, le corps de l'enfant porte en secret des serments qui le lient à la mère, des serments mortifères ou libérateurs qui les engagent dans ce que ni l'un ni l'autre ne "savent" ou du moins ne croient savoir; ce qu'on appelle un destin<sup>11</sup>.»

Il y a bien dans ce serment, évoqué par Dufourmantelle, une forme de *serrement*, duquel l'autrice ne saurait entièrement se détacher, un lien inextricable qui la lie à l'œuvre à faire comme à la mère, puis à la fille qu'elle portera à son tour, pour le meilleur comme pour le pire. «Il faut de la transmission pour domestiquer la sauvagerie<sup>12</sup>», écrit encore Michaud, qui invoque la maternité comme «une pure sauvagerie». Aussi aurait-on des enfants et les mères auraient-elles des filles pour se libérer du joug de leur propre ascendance, pure illusion en somme puisqu'en devenant mère, on bascule, on campe dans les positions héritées du déluge, depuis les mères de nos mères et celles qui vinrent bien avant elles.

J'ai pensé qu'en donnant naissance je deviendrais plus libre, et qu'en ces voies ouvertes se dessinerait la voix d'une poète qui m'était encore étrangère. Or, si mon rapport à l'écriture – à la *temporalité* de l'écriture surtout – a changé, c'est bien plus, dois-je l'admettre, par contingence et par fidélité au réel que par quelque aspiration que ce soit. On écrit moins, puis l'on gruge la moindre veine disponible pour venir irriguer la toute petite parcelle de jardin que l'on peut trouver à sarcler entre les cris et les boires, entre les crises et les soins.

Et pourtant, dans cet empêchement chronique qui devient notre pitance, dans tout ce que nous avons souhaité en enfantant et qui nous dérobe à une forme d'essence inscrite en nous, même enfouie très loin de ce qui nous fait vivre, émerge éventuellement un mouvement de retour, une forme de balancier qui un jour nous rappelle que l'enfant a grandi et qu'à notre insu, comme nous l'avions fait à notre mère, il nous a trahi en n'ayant plus tout à fait besoin de nous pour assurer sa survie. Dans le temps de l'attente et de l'abnégation, dans celui de l'impossible échappée, quelque chose s'est produit, s'est mis en germe, qui fleurira éventuellement sous une forme encore inédite, et non moins prédestinée.

C'est ce temps qui a manqué à Sylvia Plath, au moment où elle se débattait avec les obligations du quotidien et épongeait les pleurs des enfants, seule dans

11. Anne Dufourmantelle, *La Sauvagerie maternelle*, Paris, Calmann-Lévy, 2004, p. 19.

12. Sara Danièle Michaud, *Cicatrices. Carnets de conversion*, Montréal, Nota bene (Miniatures), 2022, p. 21.

cette grande maison du Devonshire, en plein hiver, là où les textes d'*Ariel* sont venus, lui ont offert une suspension, comme une jachère de l'âme, avant de la faucher en pleine échappée, laissant son cheval partir sans elle vers le lieu où elle aurait pu livrer les fruits de ses recherches les plus fécondes. Aussi les fleurs sont-elles omniprésentes dans son recueil posthume, tulipes, roses et coquelicots disséminés au sein de poèmes comme autant de pigments voués à recueillir la trame de ses aspirations volées, anéanties.

[...]

The tulips are too red in the first place, they hurt me.  
Even through the gift paper I could hear them breathe  
Lightly, through their white swaddlings, like an awful baby.  
Their redness talks to my wound, it corresponds.  
They are subtle: they seem to float, though they weigh me down,  
Upsetting me with their sudden tongues and their color,  
A dozen red lead sinkers round my neck<sup>13</sup>.

Tandis qu'il porte souvent une valeur positive, le rouge des fleurs représente ici l'envers de la passion amoureuse, le poids d'une vie marquée par la douleur et les déceptions. À l'intérieur du poème, Plath y présente les fleurs rouges comme autant de protagonistes d'un mal impossible à guérir, puisqu'elles font écho à son abyssale solitude. Comme souvent dans le recueil, il n'est pas question de sauver quoi que ce soit ici, puisque le meilleur est derrière, et la survie, d'emblée compromise. Voyeuses, féroces, tumultueuses, les tulipes deviennent incarnation d'une souffrance latente dans la psyché de la poète, marquant la fin d'une époque heureuse et l'enfoncement dans un climat asphyxié. La fleur est un danger puisqu'elle confine l'esprit de l'autrice dans un état de claustration duquel elle ne parvient plus à s'extraire, condamnée à errer dans le vacarme envahissant.

La nature constitue aussi l'épicentre de la poétique chez Louise Glück, qui dans *L'Iris sauvage*, met au jour un impressionnant réseau de recours naturels pour fournir, dirait-on, une survie possible au lyrisme constamment menacé par la gravité du regard posé par la poète sur le monde. Aussi dans le poème éponyme avance-t-elle :

It is terrible to survive  
as consciousness  
buried in the dark earth.

Avant de poursuivre, plus loin dans le poème :

You who do not remember  
passage from the other world

13. Sylvia Plath, *Ariel. The Restored Edition*, New York, Harper Collins Publishers, 2004, p. 19.

I tell you I could speak again : whatever  
Returns from oblivion returns to find a voice :  
from the center of my life came  
a great fountain, deep blue  
shadows on azure seawaters<sup>14</sup>.

Ainsi, le salut de l'écriture – et son incarnation propre – peuvent-ils parfois venir d'une forme de répit de la conscience, relayée par un rapport plus immédiat (pour ne pas dire pur) à la nature, et à ses ressources insondables. Comme si après avoir erré longuement dans les confins de la vie cérébrale, la pensée s'offrait de vivre un instant suspendue au dehors, dans les sentiers d'une vie moins confinée, ouverte sur le règne végétal et sur le sillage des eaux profondes.

Je ne crois pas à la vocation, dans son héritage biblique du moins. Mais je crois qu'il existe bien quelque chose de sacré dans l'impérieux désir qui peut habiter un être, et se traduit chez moi dans cet élan qui procède tant de la nécessité de trahir que de celui de fonder un monde par attachement, et par appartenance. Comme la mère s'éloigne furtivement de son enfant et se sent aussitôt fautive de créer un espace – même infime – hors de lui, la poète en moi a constamment l'impression de devoir voler la part créatrice d'elle-même à une autre, qui me demeure inconnue, et dont les fruits semblent condamnés à l'innommable, jusqu'à ce qu'une forme, une image survienne et que, dans l'espace du poème, une échappée devienne possible. La lame de Beckett, ce très mince lieu où le langage s'esquisse par-delà ce qui se tramait bien avant notre présence au monde : voilà mon habitat, et l'univers que je tente de traduire, tant bien que mal, lorsque l'écriture se fait le meilleur substitut au vide devant lequel nous propulse toute vie faite de ruptures, de transgressions, d'attachements mais aussi de fracas.

## Références

- ARTAUD, Antonin, « Correspondance avec Jacques Rivière », Paris, Quarto, 2004 [1923].  
BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1986 [1959].  
Catherine Mavrikakis, *enseigner l'impossible* [en ligne], *La Fabrique culturelle / Revue Lettres québécoises*, réalisation d'Alain Chevarier [<https://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/11168/catherine-mavrikakis-enseigner-l-impossible-revue-lettres-quebecoises>].  
DUFOURMANTELLE, Anne, *La Sauvagerie maternelle*, Paris, Calmann-Lévy, 2004.  
ERNAUX, Annie, *L'Atelier noir*, Nouvelle édition, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 2022.  
FLEURY, Cynthia, *Les Irremplaçables*, Paris, Gallimard (Folio essais), 2015.  
GLÜCK, Louise, *L'Iris sauvage*, Paris, Gallimard, 2021.

---

14. Louise Glück, *L'Iris sauvage*, Paris, Gallimard, 2021, p. 24.

MICHAUD, Sara Danièle, *Cicatrices. Carnets de conversion*, Montréal, Nota bene (Miniatures), 2022.

PLATH, Sylvia, *Ariel. The Restored Edition*, New York, Harper Collins Publishers, 2004.

RAY, Méliane, *Les Impulsions orphelines*, Québec, Le Léopard amoureux, 2005.

# ANALYSE





# « L'œuvre flambe et son modèle meurt » : sacre et imaginaire de l'écriture dans *Miracle de la rose* de Jean Genet

MARTIN HERVÉ

Quiconque parcourt un texte de Jean Genet ne manque pas d'être frappé par la diversité et l'insistance des motifs religieux. Bien des fois, l'écrivain se sera en effet demandé ce qu'il en est véritablement de la sainteté, ce qu'il advient des icônes et de leurs mystères, et comment l'écriture peut devenir une puissance d'incarnation. Autrement dit, le sacré se sera certes présenté à lui à la façon d'un réservoir d'images et de symboles à profaner, mais davantage sans doute comme un problème qui s'imposait sur un mode profondément énigmatique, auquel il aura incessamment cherché à répondre par une conception toute personnelle, alliant à une profondeur d'intuition une appréhension analytique de tous ses phénomènes – nourrie vraisemblablement d'échanges et de lectures sur l'histoire, la religion et l'ethnographie. On peut donc avancer que son œuvre porte un savoir sur le sacré ; un savoir qu'à la fois elle anticipe, prolonge, subvertit ou invente, mais à partir duquel elle s'invente également elle-même. Depuis l'interprétation posée par Jean-Paul Sartre dans *Saint Genet, comédien et martyr*, plusieurs commentateurs ont d'ailleurs pris acte de sa mystique hautement paradoxale, d'un sacré qu'on pourrait dire de « messe noire<sup>1</sup> ». À distance d'une approche purement thématique, voire théologique, certaines lectures vont toutefois s'intéresser au fonctionnement interne de l'écriture dans son rapport aux catégories conceptuelles du sacré que les fondateurs de l'anthropologie et de la sociologie (Émile Durkheim, Henri Hubert et Marcel Mauss en tête) ont établies, à la charnière des <sup>xix</sup>e et <sup>xx</sup>e siècles. Il revient à Georges Bataille d'avoir, le premier, pris appui sur les cadres et les instruments théoriques de l'anthropologie du sacré – la transgression, l'interdit, le sacrifice, etc. –, afin de fonder son propre système, et par là son étude de l'œuvre littéraire de Genet. S'il se démarque assez nettement dans son interprétation

---

1. Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard (Blanche), 1988 [1952], p. 559.

et son usage desdits cadres et instruments, Bataille partage avec les anthropologues et sociologues un principe fondamental : le sacré doit se comprendre comme un paradigme social. Pour le dire dans les mots de Durkheim, « le sacré n'est qu'un autre nom du social<sup>2</sup> ». Sa première fonction serait de rassembler le groupe, de susciter un élan de participation collective dans le but de restaurer ou de réaffirmer les liens d'une communauté. À partir d'une série d'opérations de sacralisation, de rituels de purification et de sacrifices, la pratique religieuse se révélerait comme la mise en acte de l'existence spirituelle d'une société. Elle serait donc foncièrement relationnelle et intégrative.

Or c'est précisément cette dimension sociale du sacré que Bataille reproche à Genet de décevoir. À l'en croire, le règne du leurre et du clinquant, le recours illimité à la trahison et à la profanation empêcheraient dans l'œuvre genettienne toute possible mise en relation symbolique et, de ce fait, toute forme authentique de reconnaissance ou de mise en commun – ce que Bataille appelle la « *communication*<sup>3</sup> ». À partir d'une argumentation solidement orientée, François Bizet a pu montrer combien le jugement de Bataille s'avère toutefois réducteur à certains égards. Si l'auteur de *La Littérature et le mal* trouve dans l'œuvre du marquis de Sade un refus de communiquer similaire à celui de Genet, c'est ce refus même qui lui apparaît chez le premier une manière radicalement inédite et disruptive de communiquer. Rien de tel cependant à propos de Genet. Aucune forme de communication, même négative en vertu du modèle sadien, ne lui est reconnue. Sans doute entre-t-il dans le jugement de Bataille non seulement des préoccupations théoriques et esthétiques, mais aussi le souci de régler ses comptes avec Sartre, lecteur de Genet<sup>4</sup>. À la suite de Bizet, on peut donc affirmer que souvent Bataille « *ne veut pas voir* quel type de communication induit l'écriture de Genet<sup>5</sup> ». Il n'en demeure pas moins que l'auteur de *Madame Edwarda* a ouvert la voie à un abord de la fonction structurante du sacré chez Genet. D'autres critiques vont lui emboîter le pas. Les études les plus

2. Émile Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*, Paris, CNRS Éditions (CNRS-sociologie), 2008 [1912], p. 120.

3. Georges Bataille, « Genet », *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1990 [1957], p. 138.

4. La première version de l'article de Bataille sur Genet est d'ailleurs parue en 1952 dans la revue *Critique* sous le titre : « Jean-Paul Sartre et l'impossible révolte de Jean Genet ». Au-delà de l'interprétation qu'il y donne de l'œuvre du poète voyou, Bataille cherche ainsi surtout à répondre à Sartre et à sa monumentale biographie existentialiste, parce qu'entre eux deux s'enracine une mutuelle incompréhension depuis la publication par Sartre, en 1943, d'un article très critique à l'endroit de Bataille : Jean-Paul Sartre, « Un nouveau mystique » [1943], *Situations, I*, Paris, Gallimard (Blanche), 1947, p. 133-175.

5. François Bizet, *Une Communication sans échange : Georges Bataille critique de Jean Genet*, Genève, Librairie Droz (Histoire des idées et critique littéraire), 2007, p. 207.

convaincantes dans ce domaine sont sans nul doute celles de Véronique Bergen, de Geir Uvsløkk, ainsi que l'article « Jean Genet, Tabou » d'Éric Marty<sup>6</sup>.

Si je me propose de rouvrir ce dossier, c'est parce qu'on a encore trop tendance à réduire l'écriture du sacré chez Genet à ses aspects esthétiques ou à un intertexte biblique et hagiographique assurément très riche. On gagne à s'appuyer sur les catégories et les notions anthropologiques du phénomène religieux, en tant qu'elles nous donnent à penser les effets de sens produits par l'agencement textuel, lesquels éclairent, comme on le verra, l'agonisme fondateur à partir duquel s'élabore l'œuvre tout entière. C'est par là qu'on peut contribuer à la réflexion relative à l'épineux problème de son irrécupérabilité. S'attacher à la sacralité du texte genetien, envisager l'espace du roman comme un espace rituel, c'est aussi s'employer à rendre compte d'une vision de la littérature que l'écrivain semble défendre, où se trouve mise en jeu rien de moins que l'hypothèse de sa transitivité. Mais dans quel roman au juste ? Pour les besoins de la démonstration, une lecture resserrée d'un texte du corpus genetien semble s'imposer, avec l'espoir que sa dynamique se déploiera dans sa continuité essentielle au fil de l'analyse. Je m'attacherai donc à *Miracle de la rose*, deuxième roman achevé, selon son auteur, en 1943 et publié trois ans plus tard par Marc Barbezat aux éditions de L'Arbalète. Avec *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Journal du voleur*, *Miracle de la rose* forme une trilogie romanesque louvoyant du côté de l'autobiographie, ainsi que l'un des pans majeurs de la mythologie carcérale et homosexuelle de Genet. Différents instants de sa vie de prisonnier y sont relatés en un inextricable chassé-croisé temporel entre les souvenirs à la Colonie Pénitentiaire de Mettray, qu'il connut à l'adolescence, et les épisodes prenant place dans la Centrale de Fontevault, lieu de sa détention adulte d'où il prétend écrire<sup>7</sup>.

Roman de la vie pénitentiaire, *Miracle de la rose* est aussi le roman des communautés enchâssées. Derrière les murs de la prison ont cours des socialités rigides et cruelles, astreignant à chacun une place et un rôle précis, sous peine de déchoir irrémédiablement : depuis les marles et les durs jusqu'à leurs sous-fifres et amants, les vautours, qui, tous, martyrisent les cloches et les lopes – dernier échelon d'une société codifiée – soumis à l'appétit sexuel et à la soif

---

6. Cf. Véronique Bergen, *Jean Genet : entre mythe et réalité*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1993 ; Geir Uvsløkk, *Jean Genet : une écriture des perversions*, Amsterdam, Rodopi (Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine), 2011 ; Éric Marty, « Jean Genet, Tabou », *Jean Genet, post-scriptum*, Lagrasse, Verdier, 2006, p. 15-50.

7. Au contraire de ce qu'il soutient dans son roman, Genet ne fut jamais enfermé à la Maison Centrale de Fontevault, dont il privilégie d'ailleurs la graphie ancienne « Fontevraud ». À propos des différentes éditions du texte, du brouillage intradiégétique des repères spatio-temporels et de la subversion romanesque qu'un tel brouillage implique, se reporter à Dario Gibelli, « Dérive de la rêverie et subversion du roman dans *Miracle de la rose* de Jean Genet », *Littérature*, vol. 197 (2020), p. 5-18.

d'humiliation des plus forts. C'est qu'en prison, il faut se tailler, écrit Genet, « un sens politique très profond<sup>8</sup> ». Si son deuxième roman se prête particulièrement à notre lecture, c'est que le « sens politique » dictant les conduites entre les différents protagonistes ne trouve souvent à s'actualiser qu'au sein d'un réseau de scènes et de motifs qui relèvent certes d'une *esthétique*, mais surtout d'une *logique* du sacré, avec ses schèmes et ses fonctions, ainsi qu'un imaginaire spécifique du littéraire. Par conséquent, *Miracle de la rose* ne se borne jamais seulement au « roman de la dérision<sup>9</sup> » du religieux. C'est ce dont l'écrivain avait lui-même l'intuition très forte, en dépit du fait que le phénomène lui échappât en grande partie, comme il s'en ouvrait à Hubert Fitché : « Pour *Miracle de la rose*, en particulier, c'est possible que j'aie, tout seul, essayé de découvrir, mais de façon inconsciente, évidemment, des rites de passage<sup>10</sup>. » Au-delà des seuls rites de passage et des pratiques initiatiques, mon hypothèse est que l'architecture du roman et sa finalité relèvent d'une exigence (là-encore sans doute plus ou moins inconsciente), s'inscrivant dans une forme d'opérativité symbolique, comparable à celle des domaines rituel et religieux.

### Retrancher l'idole

Parmi les vies reléguées des prisonniers de Fontevault se détache une vie résolument à part : celle du condamné à mort, Harcamone. Cloîtré dans sa cellule, Harcamone est le reclus parmi les reclus, devenu pour le narrateur et alter-ego de l'écrivain à la fois un objet érotique et le prétexte à une sinueuse rêverie aux accents mystiques. Dès les premières lignes de *Miracle de la rose* s'énonce ainsi la fascination pour Harcamone, élu entre tous les détenus de Fontevault parce qu'il est promis à un destin funeste. Lui seul a « réussi » car lui seul va recevoir la suprême onction de « la mort sur l'échafaud qui est notre gloire » (*MR*, p. 224). Pareil à une idole, Harcamone occupe le centre ardent mais invisible de la Centrale comme du roman. Sa réclusion garantit son pouvoir d'attraction auprès du narrateur qui en célèbre les apparitions secrètes et les gloires inavouables. Rien d'étonnant quand on sait que le dénominateur commun sur lequel s'accordent les nombreux auteurs à s'être penchés sur la définition problématique du sacré est que celui-ci s'oppose à la sphère profane de la vie

8. Jean Genet, *Miracle de la rose* [1946], *Romans et poèmes*, édition de Gilles Philippe et Emmanuelle Lambert, avec la collaboration d'Albert Dichy, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2021, p. 363 ; désormais désigné par le sigle *MR*, suivi du folio entre parenthèses dans le corps du texte.

9. Gilles Philippe, « *Miracle de la rose* : notice », dans Jean Genet, *Romans et poèmes*, op. cit., p. 1414.

10. Jean Genet, « Entretien avec Hubert Fitché » [1975], *L'Ennemi déclaré : textes et entretiens*, *Œuvres complètes 6*, Paris, Gallimard (Blanche), 1991, p. 161.

quotidienne, rationnelle, limitée et observable<sup>11</sup>. Par définition, l'objet sacré est ainsi séparé du reste des hommes. Chez Genet, ce qui confère le caractère *sacer* à l'assassin ne réside pourtant pas uniquement dans l'acte pour lequel il a été isolé et condamné à mort. Tout le texte travaille à le mettre à part depuis l'origine. À la Colonie Pénitentiaire de Mettray, où le narrateur affirme l'avoir d'abord connu, Harcamone était en effet déjà un être distinct, presque tabou, tant il devenait parfois invisible aux yeux des autres adolescents – hormis pour celui qui nous rapporte l'épisode de sa déambulation sous l'emprise du vin<sup>12</sup>.

Le caractère *sacer* d'Harcamone, tenant à la fois d'une solitude absolue et d'un régime d'exception, Genet va le construire à l'image d'une prédestination qui sera révélée à l'heure de son premier meurtre. Au moment de violer une fillette, lorsque celle-ci fait mine de crier, Harcamone l'égorge mécaniquement, presque sans y penser. Alors « [il] comprit que prenait fin l'avatar qui l'avait transformé en valet de ferme. Il devait accomplir sa mission » (*MR*, p. 510). Son meurtre ne vient qu'actualiser le fait qu'il a toujours été retranché du reste des vivants. Aussi est-ce comme naturellement qu'il assassine ensuite le gardien de prison, surnommé Bois-de-Rose, et se voit condamné à la peine capitale. Par ce geste n'ayant d'autre but que de consacrer à la mort celui qui vient de la donner, Harcamone parachève son destin, sa « mission », dit Genet, amorcée avec l'égorgement de la jeune fille. En attente de son exécution, Harcamone est forcé à « vivre » le temps d'une mort en sursis, suspendue ; ce temps où il se révèle sublimement comme un paradoxe vivant, étant à la fois « le mort et le meurtrier » (*MR*, p. 439). Il n'est donc adoré comme un objet *sacer* qu'à la condition de vivre dans le temps retranché de la mort qui est le temps du sacré chez Genet, comme l'a judicieusement souligné Uvsløkk<sup>13</sup>.

Dire cela ne doit pas nous faire oublier que le personnage d'Harcamone n'est pas le seul objet d'amour et d'exaltation dans *Miracle de la rose*. Comme toujours chez Genet, les déclarations les plus contradictoires coexistent sans s'annuler. Aussi, à certaines reprises, le narrateur admet que le condamné à mort n'est qu'un « prétexte » : « Il fallait un support à mes désirs, un prétexte. Harcamone fut ce prétexte et ce support, mais il était trop inaccessible pour qu'il le puisse demeurer longtemps et, de lui-même, en se présentant, Bulkaen

---

11. Cf. notamment : « [L]a vie religieuse et la vie profane ne peuvent coexister dans un même espace » (Émile Durkheim, *op. cit.*, p. 446).

12. « Or, Harcamone, un jour, s'enivra. Le vin ne pouvait pas noircir un ange en mission, mais il le bleuit. Colorié par le vin bleu, il circula en butant, trébuchant, hoquetant, éructant, à travers toute la Colonie sans que personne ne le vit. [...] Personne ne le vit, mais lui-même voyait-il quelqu'un ? Même ouverts, ses yeux étaient fermés » (Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 459).

13. « [L]e point de rencontre entre sacré et profane dans l'œuvre de Genet, c'est la mort. C'est dans et par la mort que les héros genetiens se séparent inéluctablement de notre monde. C'est dans et par la mort qu'ils accèdent au sacré » (Geir Uvsløkk, *op. cit.*, p. 75).

se chargea de tous ces ornements que ma folie secrète. Il s'érigea en prêtre» (MR, p. 507). Dans cette religion de la passion criminelle, où Harcamone figure l'idole et Bulkaen le prêtre, les rôles apparaissent, dans une certaine mesure, interchangeables ou démultipliables. D'autres détenus, comme Divers et Villeroy, peuvent y remplir à l'occasion une fonction. Le réseau sans centre ni périphérie qu'est Fontevrault ne vient d'ailleurs que redoubler celui que constituait autrefois Mettray, où il y avait autant de centres que d'amants effectifs ou rêvés: «La Colonie, dont Divers, tournait autour de cet axe: Harcamone. Mais elle, dont Harcamone, tournait autour de cet axe: Divers. Puis autour de Villeroy et de beaucoup d'autres. *Son centre était partout*» (MR, p. 388). Malgré ce feuilletage des amants et des époques, qui brouille toute fixité dans la répartition des rôles, il n'en demeure pas moins qu'Harcamone occupe une place à part, avec une fonction hautement déterminée. C'est ce qu'attestent d'une part l'histoire de l'écriture du roman que couronne le titre finalement retenu par Genet, d'autre part le souci de rendre toujours plus *sacer*, et donc distinct, le personnage du condamné à mort dans l'économie générale du récit<sup>14</sup>.

### «Une porte qui donne sur le merveilleux»

Pour le comprendre, encore faut-il repartir de la scène inaugurale qui donne pour partie son titre à *Miracle de la rose*. Je veux ici faire référence à la séance de tonte des détenus, au cours de laquelle le narrateur rapporte avoir rencontré pour une unique fois Harcamone à Fontevrault. La scène gagne cependant très vite une atmosphère digne du merveilleux chrétien. Sous le regard des prisonniers, les chaînes du condamné à mort se transforment en «une guirlande de roses blanches» (MR, p. 234). Bravant l'effroi qui tétanise l'assemblée, Genet se décide à aller à la rencontre d'Harcamone et coupe la plus belle fleur de la chaîne miraculeuse: «La tête de la rose tomba sur mon pied nu et roula sur le dallage parmi les boucles de cheveux coupés et sales. Je la ramassai et relevai

14. Genet hésite un temps entre plusieurs titres pour son roman, comme *Les Enfants du malheur* ou *Le Mystère des enfants des anges*, avant de s'arrêter en juin 1943 sur *Miracle de la rose*. Par ailleurs, on sait qu'au départ, l'écrivain mène deux projets de front. C'est seulement à la toute fin de l'année 1943 qu'il se décide à les fondre en un seul texte, qui est celui que nous connaissons: «Dans un mois et demi peut-être j'aurais fini un petit livre de 100 à 150 pages: *Miracle de la rose*. C'est l'aventure, *merveilleuse*, des 45 derniers jours d'un condamné à mort. Merveilleuse, vous comprenez. / Après mes souvenirs, romancés à peine – pas du tout même – sur Mettray» (Jean Genet, «Lettre du 8 novembre 1943», *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, Paris, L'Arbalète, 1997, p. 8). Comme le rappelle Gilles Philippe, le travail de fusion des deux textes repose en grande partie sur le personnage d'Harcamone et sur l'écriture des scènes inaugurale et finale l'impliquant lui et une rose miraculeuse. Avant cela, «[l]e premier manuscrit connu n'évoquait en effet Harcamone que marginalement, comme un colon de Mettray, et sa présence à Fontevrault n'était pas encore établie» (Gilles Philippe, *loc. cit.*, p. 1414).

mon visage extasié, assez tôt pour voir l'horreur peinte sur celui d'Harcamone, dont la nervosité n'avait pu résister à la préfiguration si sûre de sa mort. » (*MR*, p. 234) Cette scène est décisive à plus d'un égard, parce que c'est devant le seul regard du narrateur que l'assassin semble d'abord surgir, à la manière d'une théophanie : « Harcamone "m'apparaissait" » (*MR*, p. 233). Si un lien d'élection semble se nouer à la faveur du pronom personnel, les guillemets qui l'encadrent ne servent pas simplement à indiquer le caractère hyperbolique de l'expression employée par le narrateur. Ils peuvent tout autant se lire comme les signes venus graphiquement border et isoler l'« apparition » en question sur l'espace de la page, comme afin de mieux en signifier la dimension d'intégrale exclusivité. Écrire ce premier « miracle de la rose » revient ainsi, pour Genet, à s'inscrire au sein de la scène. Non plus au titre de seul foyer du regard, mais également à l'instar d'un acteur dont le geste a une répercussion décisive. Car ce qui est préfiguré ici, dans la fleur sectionnée par les ciseaux, ce n'est rien de moins que la mise à mort d'Harcamone *mais* des mains mêmes de Genet. Qu'est-ce à dire ? L'écrivain serait-il le véritable bourreau du roman ? C'est en tout cas cette idée qu'il nous faut avoir à l'esprit au moment d'aborder un épisode ultérieur de rêverie nocturne du narrateur, « où l'on ouvrait une porte à Harcamone. J'étais dans ce rêve derrière la porte, explique-t-il, et je fis signe à Harcamone de passer, mais il hésita, et je m'étonnai de cette hésitation » (*MR*, p. 255). Ici le meurtrier hésite sur le seuil de la porte des songes comme sur le seuil de l'écriture. En basculant de l'autre côté, dans cet envers du miroir qu'est l'imagination du rêveur, Harcamone paraît deviner que sa fin n'en sera que plus inéluctable. Entre le regard effrayé qu'Harcamone lui jette lors du miracle de la chaîne, et l'hésitation que son visage trahit à l'heure du rêve, Genet met semble-t-il en scène de multiples manières la menace que l'écrivain ferait peser sur l'assassin.

À première vue, une telle idée peut s'avérer incongrue. Après tout, l'amour et l'admiration du narrateur envers Harcamone reviennent comme un refrain au fil des pages de *Miracle de la rose*. Ne rapporte-t-il pas de surcroît, vers la fin du roman, ses essais pour le rejoindre par la pensée, en cherchant à assister aux derniers jours de sa vie recluse ? Au cours de ces exercices imaginatifs et masturbatoires, Genet se plaît même à imaginer des évasions miraculeuses, où Harcamone, porté par sa seule « force d'âme » (*MR*, p. 510) ou par les « puissances occultes » (*MR*, p. 501) qu'il attirerait et condenserait, verrait ses chaînes tomber à ses pieds, ou encore traverserait les murs de la prison et les corps de ses gardiens. Pastiche d'un merveilleux médiéval, cette mise en scène visionnaire confère une vie fictionnelle au condamné à mort, un surplus éphémère d'existence, comme afin de dramatiser l'inéluctabilité de ce qui l'attend. Rien n'y fait : l'objet *sacer* est consacré à la mort. Aussi toutes ses tentatives d'évasion avortent pour mieux signifier que son destin est depuis toujours scellé. Les

enchantelements onanistes ne servent qu'à refermer toujours plus étroitement le cercle de son existence. Néanmoins, de tels exercices de vision paraissent receler encore un autre but. À travers eux, c'est le lien d'élection entre Genet et Harcamone qui se trouve affermi. Tandis que l'exécution apparaît imminente, le poète n'assiste pas seulement aux derniers gestes extérieurs du condamné. C'est encore son univers le plus intime qu'il assure découvrir extraordinairement : « Je m'étonne encore du privilège qui me permettait d'assister à la vie intérieure d'Harcamone » (*MR*, p. 517). Ce « privilège » d'un regard découvrant le fond d'une intériorité témoigne d'une relation élective, exclusive, avec l'idole du roman. Elle ne vient que confirmer ce que « l'apparition » de la scène de la chaîne miraculeuse amorçait : c'est en Genet seul, dans tout son corps et son esprit, que la vision sacrée s'engendre et se déploie comme la fleur ses corolles. Et si la sainteté est, selon la définition qu'en donne l'écrivain, ce qui « ouvre », ce qui « force une porte qui donne sur le merveilleux » (*MR*, p. 256), une telle porte s'ouvre en l'occurrence autant au cœur des nuits hallucinées d'un Harcamone passe-muraille qu'au sein du narrateur qui les rêve et s'exalte de les rêver.

Ouverture après ouverture, ce que raconte *Miracle de la rose*, c'est donc également une transformation éprouvée du dedans par celui qui se croit devenu mystique ou voyant. Il s'agit là sans doute du « miracle » de celui qui se dit rentré à Fontevault en « visionnaire exact, désenchanté », désespérément « lucide » (*MR*, p. 225) quant à la médiocrité des prisons et de leurs résidents, et qui témoigne au fil du roman du retour du regard émerveillé qui fut autrefois le sien, lorsqu'il séjourna adolescent à Mettray. Tout l'ordonnement de *Miracle de la rose* semble commandé par l'alternance entre « vision désenchantée » du présent et *vision enchanteresse* de l'enfance, transfigurant tout ce que le sujet genetien voit, ou ce sur quoi il médite, grâce aux ressources de la fabulation et du poème intérieur. Or la restauration d'une telle vision, dans le présent de la détention à Fontevault, est entièrement conditionnée par la présence d'Harcamone. Sans ce trait d'union sacré entre le passé et le présent, la mort et la vie, aucune magie littéraire ne peut advenir. Celui-ci est l'objet à la fois d'un cantique amoureux et d'une activité d'imagination volontaire et même obstinée, venue briser les frontières du temps comme de l'espace, jusqu'à hisser le témoignage carcéral au rang d'une noire féerie. Dans *Miracle de la rose*, le sacré a donc souvent pour nom poésie. Genet prend soin de faire se recouper leurs champs sémantiques pour dire une seule et même expérience d'exaltation vécue au plus intime. Un point doit cependant nous arrêter. Si le narrateur avoue puiser dans ses propres forces pour venir mystiquement au secours d'Harcamone – « J'appelais à mon secours la poésie fidèle » (*MR*, p. 505) –, il a affirmé juste auparavant que le seul fait de penser à l'assassin a suffi à le consacrer à son tour – « D'avoir osé regarder cette préparation au sortilège, j'étais fort de la même force que ce roi d'un pays détruit, et qui a le

culot en face d'un miracle de le contrarier et de s'opposer à Dieu. J'étais fort de le savoir opérer selon les puissances poétiques» (MR, p. 503-504). On est alors amené à se demander *qui* ressort véritablement grandi de ces exercices, à la croisée de la mystique, de l'érotique et du poétique? L'apothéose de l'idole ne rejaillit-elle pas en premier lieu sur l'idolâtre, « fort de le savoir opérer selon les puissances poétiques »? Tout semble indiquer qu'entrer dans l'intimité du condamné, forcer grâce à lui la porte de la sainteté et retrouver le sens de l'enchantement, revient pour Genet à une seule et même chose: s'émerveiller afin de se rendre « merveilleux » à son tour, et asseoir ainsi une énigmatique et solitaire sacralité.

### Le sacre de l'écrivain

Je crois nécessaire d'y insister: le sacré que l'auteur de *Miracle de la rose* thématise à loisir, sa poétique rituelle et irréelle à travers laquelle il raconte comment il s'exhausse lui-même, en soutenant Harcamone par la pensée et la rêverie, ne se limitent pas à une question d'ordre esthétique. Tout cela sert plutôt à mettre en scène, sur le mode de la fabulation mystique, l'assomption d'un sujet opéré par « les puissances poétiques » qu'il tire de sa relation avec l'assassin. C'est pourquoi le roman travaille tout du long à produire une proximité imaginaire entre Genet et Harcamone, qui fait de l'un le pendant indispensable de l'autre. Les rôles et les noms des prisonniers ont beau être interchangeables, la logique sacrale de *Miracle de la rose* ne peut en effet trouver son accomplissement qu'avec un objet en particulier, et la relation de transfert que celui-ci induit en dernier lieu. Une courte mais capitale vignette ethnographique, renvoyant aux rites de la Rome archaïque, nous le prouve de manière éloquente: « Harcamone, en effet, recevait une double et même une triple ration de pain et de soupe. On l'engraissait dans sa cellule comme autrefois on engraisait le roi de l'île de Nemi, élu pour un an, puis immolé » (MR, p. 306). Il va de soi que cette évocation spécifie le caractère sacrificiel de sa future mise à mort. Elle ne trouve cependant son sens véritable que bien plus loin, quand le narrateur affirme combien « l'engraissement » du condamné ne sert en fin de compte, et contre toute attente, qu'à le soutenir lui: « *Il s'engraissait pour que je souffre moins*. Il éclatait de santé. Jamais il ne s'était connu plus robuste et moi jamais plus chétif<sup>15</sup> » (MR, p. 509; nous soulignons). « Chétif », épuisé, Genet n'en est

---

15. La relation de transfert des « puissances poétique » entre Harcamone et Genet implique en définitive moins une véritable communauté qu'une forme d'instrumentalisation, voire d'opposition galvanisante. Cela nous ramène à cette citation mobilisant elle-aussi le signifiant « roi », mais pour s'appliquer significativement cette fois à Genet défiant « Dieu » – ce dernier étant bien sûr Harcamone: « D'avoir osé regarder cette préparation au sortilège, j'étais fort de la même force que ce roi d'un pays détruit, et qui a le culot en face d'un miracle de le contrarier et de s'opposer à Dieu » (Jean Genet, *Miracle de la rose*, op. cit., p. 503-504). À la fin de *Miracle de la rose*, le « roi » est donc moins l'idole que le visionnaire.

pas moins devenu poète et visionnaire, sa vie du dedans s'amplifiant à mesure que celle du dehors se vide et s'épure, en vertu d'un *topos* mystique bien connu. L'exécution d'Harcamone, symboliquement orchestrée, préparée et dramatisée par le narrateur du livre, semble ainsi lui bénéficier directement. On peut parler à cet égard d'un véritable sacrifice, acmé du principe séparateur du sacré qui veut que la « victime » se trouve définitivement retranchée du monde pour consacrer ceux qui ont pris part au rituel : « [L]a consécration rayonne au-delà de la chose consacrée ; elle atteint entre autres la personne morale qui fait les frais de la cérémonie. Le fidèle qui a fourni la victime, objet de la consécration, n'est pas, à la fin de l'opération, ce qu'il était au commencement<sup>16</sup>. » Ici le « fidèle » serait Genet, qui capterait les forces du sacré pour son usage et ne réaliserait le sacrifice qu'à travers les virtualités signifiantes du roman. Seul lui pouvait mener l'assassin vers sa fin, non pas dans la diégèse, mais par les moyens de la rêverie et du travail verbal qui sont les moyens de l'écrivain. Car c'est uniquement dans l'horizon de sa mort qu'Harcamone se sacralise, et le narrateur à sa suite, au point que ce dernier peut se rêver tantôt semblable à une « sorcière » (*MR*, p. 233), tantôt à une « voyante » ou un « ascète » (*MR*, p. 513) : en somme, comme écrivant sous le coup du « miracle » retrouvé et ne pouvant écrire qu'à cette condition. Aussi n'est-il plus, à l'issue du sacrifice qui marque la fin du roman, c'est-à-dire « à la fin de l'opération, ce qu'il était au commencement ». Il a établi son magistère littéraire, *il s'est fait écrivain*. En d'autres termes, *Miracle de la rose* (le livre) n'est possible qu'au prix d'un autre miracle de la rose, soit la disparition d'Harcamone, annoncée lors de l'épisode de la fleur coupée sur la chaîne miraculeuse, et réalisée enfin par son exécution – laquelle se trouve transfigurée, dans une tonalité éminemment rabelaisienne, sous la forme du viol d'une rose géante et mystique.

Il faut bien sûr faire droit ici à l'ironie de Genet, à l'œuvre même en plein cœur de son baroque et de ses plus grands emportements stylistiques. Cela n'empêche pas que *Miracle de la rose* se reconnaît comme une fiction de l'écrivain capable d'écrire et d'exalter la beauté déchu des criminels que lorsque l'un d'eux se trouve mis à part, instrumentalisé comme *sacer*, et suscite en raison de sa position d'exception la possibilité d'écrire le roman lui-même<sup>17</sup>. Comme s'il y avait une puissance réelle que le trépas d'Harcamone octroierait à celui qui écrit, laquelle serait précisément de pouvoir écrire. L'auteur ne peut

16. Henri Hubert et Marcel Mauss, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, 2002 [1899], p. 10.

17. On ne s'étonne pas d'ailleurs que ce soit la même logique instrumentale qui préside aux amours avec Bulkaen : « J'ai le toupet de penser que Bulkaen ne vécut que pour que je fasse mon livre. Il fallut donc qu'il mourût après une vie que je n'imagine qu'audacieuse, arrogante, giflant sur son passage toutes les faces pâles » (Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 236).

se dire auteur, et son texte advenir, que s'il s'avoue sorcier ou voyant, et donc s'il embrasse l'image et la fonction d'un de ces dépositaires des pouvoirs de la parole dont le rôle a été, à l'heure de la modernité, pris en charge par l'écrivain<sup>18</sup>. C'est dire que le dispositif énonciatif de *Notre-Dame-des-Fleurs*, où le narrateur cloîtré témoigne comment il fait littérature quand il hallucine une vie autre que la sienne, se trouve maximisé. Sa position dans *Miracle de la rose* n'est plus tant celle du rêveur que de l'extralucide, qui s'emploie à faire fructifier et à accaparer les «puissances poétiques». S'il est bien question de rites de passage et d'initiation dans le roman, comme le supposait Genet devant Fitche, c'est donc également parce que s'y trouve mythifiée une venue à l'écriture, au fil de laquelle Genet va jusqu'à se dépeindre en nouvel enchanteur du verbe. L'écrivain cherchait-il de la sorte à pasticher les «mages romantiques<sup>19</sup>» que sont Hugo, Lamartine et Vigny? Ou, plus certainement encore, à faire siennes, dans un style flamboyant et provocateur, la voyance poétique de Rimbaud ou la «sorcellerie évocatoire<sup>20</sup>» de Baudelaire, deux poètes qu'il connaissait très bien? Dans tous les cas, il s'inscrit à sa façon irrévérente dans la longue tradition des «enchantelements littéraires» dont le XIX<sup>e</sup> siècle a signifié le triomphe concomitant au sacre de l'écrivain. Tradition qu'il parodie mais en gardant vif, sous le ridicule ou la vulgarité, l'idéal d'une efficience symbolique de la parole et, par conséquent, l'hypothèse d'un certain régime performatif de la littérature. Peut-être parce qu'il ne lui apparaît plus possible d'aborder l'écriture et sa transitivity autrement que sous ce signe ambivalent, partagé entre la méfiance et la nostalgie. La nouvelle «œuvre de sorcellerie<sup>21</sup>» qu'est *Pompes funèbres* exploitera d'ailleurs cette hypothèse dans d'autres demi-teintes, l'art littéraire du tombeau versant alors dans la nécromancie.

Une fois Harcamone exécuté, *Miracle de la rose* peut se refermer: «Ai-je dit tout ce qu'il fallait dire de cette aventure? Si je quitte ce livre, je quitte ce qui peut se raconter. Le reste est indicible. Il faut se taire, je me tais et marche les pieds nus» (*MR*, p. 522). Solitaire, quittant l'espace de la lettre les pieds nus, Genet retrouve ici l'attribut qui était le sien lors de la scène de l'apparition de la chaîne de roses blanches – ce premier «miracle de la rose» signant le retour du merveilleux dans le présent de la détention. Face à «l'apparition» d'Harcamone, il se

18. Voir à ce sujet l'ouvrage essentiel d'Yves Vadé, *L'Enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), 1990.

19. Cf. Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), 1988.

20. C'est ce que soutient également Emmanuelle Lambert au sujet de l'influence de Baudelaire: Emmanuelle Lambert, «*Pompes funèbres*: notice», dans Jean Genet, *Romans et poèmes*, op. cit., p. 1445.

21. Jean Genet, «*Pompes funèbres*» [1947], *Romans et poèmes*, op. cit., p. 564. Voir à ce sujet en particulier Melina Balcázar Moreno, «Des traces et des spectres: une lecture de *Pompes funèbres* de Jean Genet», *Études françaises*, vol. 88, n° 1 (2008), p. 147-161.

trouvait déjà en effet pieds nus. Signes d'une sainteté misérable, inventée à rebours d'un certain faste hagiographique, les pieds nus avec lesquels le narrateur s'extirpe du livre s'avèrent être ceux d'un visionnaire non pas « exact, désenchanté », mais désormais entièrement habité « par les puissances poétiques ». Autrement dit, les attributs d'un écrivain *sacer* au sens de Genet. Pour preuve : Harcamone est mort, le miracle a eu lieu, passant du temps de la prison, du souvenir et du fantasme au temps de l'histoire et de l'écriture. En atteste le livre que nous refermons à l'instant. Mais en atteste également le travail de composition du texte lui-même. Le moment où Genet achève son roman succède effectivement à une ultime remémoration de la Colonie pénitentiaire de l'adolescence. Au fil de ce télescopage des mémoires de Fontevault et de Mettray lui revient l'image de son amant d'alors, Divers, venu le saluer depuis le quartier de punition :

À l'un des bouts du couloir central du quartier, il y avait une grande verrière dépolie, protégée par des barreaux, et qui ne s'ouvrait jamais, sauf un vasistas, ménagé dans la partie supérieure. C'est derrière elle que je vis Divers pour la dernière fois à Mettray. Il était grimpé, grâce à je ne sais quoi, jusqu'au vasistas où il se tenait pendu par les mains. Sa tête dépassait seule, et le corps s'agitait lourdement derrière les vitres, puissant et mystérieux au fond de cette eau, plus troublant encore du mystère du matin. Ses mains délicates étaient agrippées de chaque côté de son visage. Il me dit au revoir dans cette position. Mon souvenir s'arrête sur son visage comme on s'arrête sur les choses qui vous consolent. (*MR*, p. 522)

Ce dernier souvenir précédant l'épilogue de *Miracle de la rose* doit nous arrêter, en particulier pour ce qui a trait à sa portée éminemment visuelle. Le regard y semble suspendu, arrêté sur le visage de Divers, « comme on s'arrête sur les choses qui vous consolent ». Or qu'est-ce qui s'imprime dans la vision du narrateur ? Rien que cela : une tête, un visage, soit l'image même d'une décapitation. De Divers, on apprend en effet que la « tête dépassait seule ». Encadrée par les « mains délicates » et le rebord du vasistas, sa tête semble découpée, séparée du reste de son corps que l'architecture masque. Par le déploiement de sa description, et l'espace visuel que celle-ci ménage, l'écriture tend à isoler et à faire image d'une tête, au point de la figurer comme tranchée.

Cette opération proprement littéraire s'avère assez similaire à celle qui s'est jouée dans un épisode antérieur du roman. Au cours d'une autre nuit merveilleuse survenue à Mettray, c'est le premier marle du narrateur, Villeroy, qui s'extirpe sous son regard hors d'une trappe ouverte dans le plancher : « [L]a tête de Villeroy apparut, puis un buste un instant sectionné, enfin le plus émouvant de son corps et un genou sur le bord de l'ouverture, tandis que l'autre, parce que le pied était posé sur le plancher, replié dans le pantalon tiré était une tête d'infirmière sous le voile cassé » (*MR*, p. 448). La scénographie apparaît cette fois réglée par paliers, suivant scrupuleusement les mouvements du corps de

Villeroy. Grâce au tronçon de ses virgules, la phrase démembre presque son corps – la tête, le torse, le sexe, pour finir par les jambes empêtrées dans la toile du pantalon. Ce qu'il y a véritablement de significatif ici, c'est que l'écriture fabrique l'image d'un Villeroy comme n'étant rien d'autre qu'une tête, et cela justement parce qu'il l'arbore *de la tête aux pieds*: que ce soit la sienne propre, bien sûr, apparue en premier, que celle de l'infirmière dont le pied pris dans le tissu du pantalon laisse imaginer la forme. De Villeroy à Divers, il s'agit par conséquent toujours d'une même opération de capture imaginaire, qui veut que l'amant n'ait pu être aimé qu'à la faveur d'un regard l'ayant figé, statufié sous la forme d'une tête tranchée<sup>22</sup>. Jacques Derrida l'avait judicieusement souligné: c'est le langage chez Genet qui «coupe, décolle, décapite<sup>23</sup>», certes par l'intermédiaire de ses métaphores ou de sa syntaxe, mais aussi ajouterais-je par les effets qu'il produit dans le registre de l'image. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si, dans les deux épisodes évoqués, trappe ou vasistas, il s'agit nécessairement d'une ouverture: c'est que, selon la définition que Genet en a donné, le «merveilleux» ne s'atteint dans *Miracle de la rose* qu'au travers d'une «porte», et l'on voit qu'une telle définition peut s'appliquer autant à l'ordre de la narration qu'à la logique poétique du texte. Cette dernière semble d'ailleurs entièrement organisée par les effets de renversement, de porosité et de contiguïté incessants entre le dedans et le dehors, l'intérieur et l'extérieur – du sujet et du monde, du corps du narrateur et de celui de l'amant rêvé, de la prison et de la société, de l'imaginaire et de la réalité, etc. –, ce qui est des plus significatifs pour un auteur qui n'a cessé de s'identifier, même une fois libre et adoubé par le milieu littéraire, comme celui qui «parle toujours de l'autre côté d'un mur<sup>24</sup>».

### L'agir criminel de la littérature

Sublimier l'exécution d'Harcamone, jusqu'à lui octroyer le lustre hagiographique, décapiter poétiquement les amants juvéniles de Mettray, tout cela s'inscrit bien sûr dans un imaginaire érotique de la guillotine qu'on retrouve déjà chez Genet avec Maurice Pilorge, le décapité breton à qui est dédié son

---

22. Un autre élément permet d'accentuer le parallèle entre les décapitations imaginaires de Villeroy et de Divers. «[L]e fond de cette eau» qu'est la vitre derrière laquelle le corps de Divers se hisse avec difficulté paraît devoir renvoyer en effet à l'eau de la fontaine où sœur Zoé, infirmière et religieuse de Mettray, s'est noyée. Or en mourant, «[s]es jupes la soutinrent un instant, faisant d'elle un nénuphar énorme et ridicule» (Jean Genet, *Miracle de la rose*, op. cit., p. 473). Du visage d'infirmière entrevu au bout de la jambe de Villeroy, jusqu'à Divers mimant comme malgré lui, par le bas de son corps, l'infirmière noyée et devenue pareille à une fleur, c'est toute une chaîne signifiante qui relie une scène à l'autre, installant entre elles deux une proximité à la fois métonymique et structurelle.

23. Jacques Derrida, *Glas*, Paris, Galilée, 1974, p. 87.

24. Albert Dichy, «Jean Genet: La prison imaginaire», *Le Magazine littéraire*, n° 247 (1987), p. 41.

poème « Le condamné à mort », et Eugène Weidmann, dont c'est précisément le détail photographique de sa tête « emmaillottée de bandelettes blanches, religieuse<sup>25</sup> » qui ouvre *Notre-Dame-des-Fleurs*. Mais tout cela relève plus profondément d'une seule et même exigence : celle du sacre de l'écrivain, dont le roman se fait le lieu d'expression. Sans plus de véritable cloison entre l'enfance et l'âge adulte, entre le temps de l'enchantement et celui de la lucidité résignée, la finale de *Miracle de la rose* témoigne ainsi de l'avènement du poète, cela par les effets proprement littéraires qu'elle engendre. En somme, le motif central de la décapitation ne doit pas nous faire perdre de vue la fonction du guillotiné dans l'économie générale du récit : d'être à l'origine du geste d'écriture lui-même. À l'exemple de Bulkaen, dont il parachève le « rôle » romanesque en tant qu'« être idéal<sup>26</sup> » au sens de Genet, c'est-à-dire en tant qu'assassin et condamné à mort, Harcamone est celui grâce à qui « [l']œuvre flambe » *parce que* « son modèle meurt » (*MR*, p. 437). Le texte n'est rendu possible, dans tout l'éblouissement de son lyrisme et de son obscénité, que par son trépas. Si je corrige la célèbre formule de Genet, c'est en raison du fait que la relation est bien causale.

Il importe pourtant de prêter attention au champ sémantique qu'elle mobilise, car l'idée que « l'œuvre flambe », brûle ou rayonne, insiste de manière significative à la fin du roman, tandis qu'à l'issue de l'inventaire que le narrateur dresse des morts autrefois aimés, émerge une unique certitude : « Ces papiers sont leur tombeau. Mais je transmettrai très loin dans le futur leur nom. Ce nom, seul, restera dans le futur débarrassé de son objet. Qui étaient Bulkaen, Harcamone, Divers, qui était Pilorge, qui était Guy ? demandera-t-on. Et leur nom troublera comme la lumière nous trouble qui arrive d'une étoile morte il y a mille ans » (*MR*, p. 522). Pour Genet, il fallait ainsi dire ces noms, les inscrire dans l'histoire, même si l'« objet » a, lui, disparu. Après avoir recueilli et chanté longuement leurs lumineuses apparitions – « Divers, Villeroy, Harcamone, Bulkaen ? Des astres. Les astres chantent. J'entends chanter les astres » (*MR*, p. 467) –, l'heure était venue de dresser non pas des gisants de pierre, mais un bûcher où leurs noms gagneraient une flamboyance capable de « troubler » le monde extérieur. Même si, en-deçà de l'ambition du mémorialiste éploré, se profilait le désir de raconter une initiation à l'écriture, à la fois légendaire et sordide.

Éblouissement, chatoiement : tout au long du roman, il importait ainsi d'octroyer à chaque criminel cette forme de « sainteté aux éclats assourdis »

25. Jean Genet, « Notre-Dame-des-Fleurs » [1944], *Romans et poèmes*, op. cit., p. 3.

26. « Le rôle de Bulkaen fut peut-être de se faire aimer, et c'est l'ivresse que me causait cet amour qui me permit de découvrir – grâce au langage – les qualités de l'être idéal maintenant fixé » (Jean Genet, *Miracle de la rose*, op. cit., p. 437).

(MR, p. 224; nous soulignons), similaire à celle du décapité qu'auréole son ténébreux triomphe. Grâce au travail littéraire, il fallait que les disparus resplendissent par-delà leur mort d'une force qui relève du *sacer*, hallucinée comme sombrement étincelante, incarnée, active même – à l'instar de la Centrale de Fontevrault qui «brille encore (mais d'un éclat pâli, très doux) des lumières qu'en son cœur le plus noir, les cachots, émit Harcamone condamné à mort» (MR, 223). La lumière qui émane des prisonniers offre ainsi une métaphore exemplaire de la force sacrée dont tout le texte induit le surgissement. Semblable à une énergie ou à une onde qui se diffracte et circule dans *Miracle de la rose*, elle donne forme aux «puissances poétiques» et à «l'enchantement», en les dotant d'une matérialité singulière. C'est là le corollaire du sacre de l'écrivain selon Genet, autrement dit le signe manifeste d'une puissance imaginée comme surnaturelle, non plus d'ailleurs, à la fin, au sein des seuls espaces narratif et esthétique que borne le livre, mais *véritablement* au dehors. Obscur rayonnement d'une théophanie, leur malsaine d'une étoile défunte: autant de variations d'une poétique coruscante au fil de laquelle Genet construit sa vision d'une écriture criminelle, néfaste, à l'image de ceux dont son roman tisse la légende. Avec elle, il s'agit de perdre et d'inquiéter, d'aspirer toujours plus à un crime authentique par les moyens propres à la littérature. En ce sens, le tombeau poétique n'est jamais qu'un piège pour ce lecteur dont Genet se veut «l'ennemi déclaré». Son mysticisme luminescent répond au souci d'intensifier l'imaginaire d'un certain agir du littéraire, que l'écrivain thématise autant qu'il entend le rendre effectif, à travers une logique d'écriture qui ne sacralise que pour mieux (se) retrancher. Un tel imaginaire n'est envisagé ici néanmoins qu'à partir de son versant agonistique ou terroriste, ne poursuivant d'autre but que celui de «troubler» qui s'aventure à le lire.

Dans ses travaux sur les enjeux du rite en littérature, qui replongent de façon originale dans le champ de l'analyse du sacré aujourd'hui, Myriam Watthee-Delmotte souligne d'emblée combien le rite permet de réfléchir «à la question énigmatique de l'efficacité littéraire<sup>27</sup>», nous engageant vers l'hypothèse de son efficience réelle, au-delà d'un problème simplement linguistique ou de sa portée symbolique. À sa manière, Genet me semble fournir ici une réponse du lieu même de l'écriture, lorsqu'il mythifie son avènement comme écrivain sous la forme d'un récit paradoxalement *et* merveilleux, *et* désenchanté, dont l'objectif avoué reste de perturber son lecteur au plus vif. De «l'efficacité littéraire», il propose ainsi une vision singulière et criminelle. Si l'on peut dire que *Miracle de la rose* s'apparente, par son fonctionnement, à un rite, sa visée est en revanche complètement dévoyée. L'aspect relationnel inhérent au rite s'avère en effet dénié. Bien que la mort d'Harcamone, son *sacrifice*, semble

---

27. Myriam Watthee-Delmotte, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, Bruxelles, Peter Lang (Comparatisme et société), 2010, p. 16.

rejaillir sur les autres détenus de la Centrale, en particulier lorsqu'il permet de les figurer à leur tour comme décapités, seul celui qui quitte le livre (et la prison) bénéficie en définitive des forces rituelles. Le « nous » au cœur de la dynamique du sacré est trahi<sup>28</sup>. Les « modèle[s] », morts ou disparus, ont tous servi à ce que « [l]'œuvre flambe » et, avec elle, son auteur enfin doté des « puissances poétiques ». C'est dire que l'acte même d'écrire suppose chez Genet exclusion et antagonisme. On n'écrit que depuis une irrémédiable solitude, à tout le moins pour la resignifier. Comme le rappelle Marty, toujours Genet « sacralise son hétérogénéité dans une société homogène<sup>29</sup> ». Il a besoin de l'autre afin de mieux marquer la distance avec lui et défaire tous les hypothétiques liens – ce qui n'empêche pas que l'amour et le désir y aient aussi leur part. Car sa sacralisation nécessite, comme dans *Miracle de la rose*, de dresser un bûcher aux réprouvés, de rappeler leurs existences infâmes, afin d'en faire resplendir longtemps le scandale et, ainsi, de s'en auréoler.

Chez Genet, la perte est aussi bien l'occasion d'un chant que d'un outrage. Le lire afin d'en tirer une logique du sacré – qui n'est, rappelons-nous, « qu'un autre nom du social<sup>30</sup> » –, peut donc nous conduire à problématiser une politique de l'écriture, même si cela exige de ne pas faire l'impasse sur le noyau obscur et inaltérable de solitude gisant au cœur de ses textes. Idiosyncratique et inimitable, la solitude selon Genet enjoint en effet à repenser en profondeur les catégories admises de « social », de « solidarité » ou de « commun ». Elle demande en outre de s'intéresser à la façon dont la littérature devient parfois le lieu d'une mise en scène du pouvoir de l'écrivain, alors que l'œuvre de Genet a souvent été ramenée à une dénonciation unilatérale de toutes les formes de pouvoir et d'autorité institués. C'est à ce travail critique, moralement et politiquement inhospitalier, qu'elle nous appelle. Irrémédiable, inentamable, sa solitude ne m'apparaît pas pour autant *incommunicable*, dirais-je afin d'infléchir la sentence autrefois posée par Bataille. Elle ouvre sur des formes d'expérience et des possibles politiques inédits, dès lors qu'on se tient à distance du prisme de l'identification ou de l'hagiographie. Pour ce faire, il importe de reconnaître que, pervertissant l'idéal sacré de la communauté, Genet ne divinise l'autre que pour mieux se sacraliser lui. Il ne déclare *sacer*, séparé, un objet, que pour

28. Trahison qu'emblématise d'ailleurs le geste de Genet, couchant avec Divers au matin de l'exécution tant attendue d'Harcamone. Divers incarne la figure du traître parce qu'il est responsable en partie de sa condamnation à mort : « Harcamone avait été condamné déjà trois fois pour vol. Il était relégable quand il fut donné par Divers et condamné une quatrième fois. Le Tribunal le relégua. C'est donc à cause de Divers qu'Harcamone attendait d'avoir le cou coupé » (Jean Genet, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 315-316). Coucher avec Divers, c'est désavouer Harcamone et leur alliance sacrée, comme l'affirme explicitement le narrateur : « Je trahissais Harcamone » (*ibid.*, p. 505).

29. Éric Marty, *art. cit.*, p. 21.

30. Supra, note 2.

mieux s'affirmer, en retour, comme toujours déjà séparé du reste du monde. Là est le régime d'exception qu'il tend à établir du lieu même de l'écriture. Là est la posture précaire, insaisissable, d'un écrivain dont le sacre apparaît autant dérisoire que nécessaire. Si bien qu'une fois au-dehors, talonné par l'histoire ou par les gloires du siècle, reviendra parfois à Genet le désir de rebâtir par des « palais de phrases<sup>31</sup> » les prisons intérieures, comme autant d'espaces clos où rêver à d'autres miracles serait encore possible.

## Références

- BALCÁZAR MORENO, Melina, « Des traces et des spectres : une lecture de *Pompes funèbres* de Jean Genet », *Études françaises*, vol. 88, n° 1 (2008), p. 147-161.
- BATAILLE, Georges, « Genet », *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1990 [1957], p. 125-154.
- BÉNICHOU, Paul, *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), 1988.
- BERGEN, Véronique, *Jean Genet : entre mythe et réalité*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1993.
- BIZET, François, *Une Communication sans échange : Georges Bataille critique de Jean Genet*, Genève, Librairie Droz (Histoire des idées et critique littéraire), 2007.
- DERRIDA, Jacques, *Glas*, Paris, Galilée, 1974.
- DICHY, Albert, « Jean Genet : La prison imaginaire », *Le Magazine littéraire*, n° 247 (1987), p. 40-44.
- DURKHEIM, Émile, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*, Paris, CNRS Éditions (CNRS-sociologie), 2008 [1912].
- GENET, Jean, *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, Paris, L'Arbalète, 1997.
- , *L'Ennemi déclaré : textes et entretiens*, *Œuvres complètes* 6, Paris, Gallimard (Blanche), 1991.
- , *Romans et poèmes*, édition de Gilles Philippe et Emmanuelle Lambert, avec la collaboration d'Albert Dichy, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2021.
- GIBELLI, Dario, « Dérive de la rêverie et subversion du roman dans *Miracle de la rose* de Jean Genet », *Littérature*, vol. 197 (2020), p. 5-18.
- HUBERT, Henri et Marcel MAUSS, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, 2002 [1899].
- MARTY, Éric, « Jean Genet, Tabou », *Jean Genet, post-scriptum*, Lagrasse, Verdier, 2006, p. 15-50.
- SARTRE, Jean-Paul, *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard (Blanche), 1988 [1952].
- , « Un nouveau mystique » [1943], *Situations, I*, Paris, Gallimard (Blanche), 1947, p. 133-175.

---

31. C'est un des codétenus de Genet à la prison de la Santé, Lucien-Guy Noppé, qui lui aurait inspiré le personnage de Bulkaen. Dans une lettre à Jean Cocteau, Genet tient ces propos à son sujet : « Que te dire de Guy ? La séparation me fait l'idéaliser. Il prend, mot par mot, la place dont il est digne dans mon œuvre. C'est ma façon à moi de "posséder" les gens que j'aime. Je les fixe, je les mure vivants dans un palais de phrases. On entend crier les pierres. Mais Seigneur, que je l'aime ! » (Propos rapportés dans Edmund White, *Jean Genet*, traduit par Philippe Delamare, Paris, Gallimard, 1993, p. 243)

- UVSLØKK, Geir, *Jean Genet: une écriture des perversions*, Amsterdam, Rodopi (Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine), 2011.
- VADÉ, Yves, *L'Enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), 1990.
- WATTHEE-DELMOTTE, Myriam, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, Bruxelles, Peter Lang (Comparatisme et société), 2010.
- WHITE, Edmund, *Jean Genet*, traduit par Philippe Delamare, Paris, Gallimard, 1993.



## Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

**Julie Beaulieu**

**Université Laval**

Julie Beaulieu est professeure titulaire en études cinématographiques à l'Université Laval et membre du CRILCQ. Elle a fait paraître *L'Entrécriture de Marguerite Duras. Du texte au film en passant par la scène* aux Presses de l'Université de Montréal (2018) et a coédité, avec Adrien Rannaud et Lori Saint-Martin, *Génération(s) au féminin et nouvelles perspectives féministes* (Codicille Éditeur, 2018). Elle a écrit plusieurs articles et chapitres sur la littérature et le cinéma de Marguerite Duras, dont « Regard sur le personnage féminin dans le roman *La Vie tranquille* », paru dans *La Revue des lettres modernes* (Classiques Garnier, 2020), et la préface du recueil *Écrire / Escrire* de Marguerite Duras, « A escrita-solidão entre a vida et a morte », traduit en portugais (Brésil) par Luciene Guimarães de Oliveira (Relicário, 2021).

**Léa Bismuth**

**ATER, Université de Picardie Jules Verne**

Léa Bismuth a soutenu son Doctorat en 2022 à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) à Paris. Intitulée « Écrire : un passage à l'acte. Enquête à travers la pensée et la littérature contemporaines », sa thèse a été menée sous la direction de Marielle Macé. Elle est aussi critique d'art et commissaire d'exposition : son travail explore les zones d'actions potentielles entre littérature et art contemporain. Elle a notamment été à l'initiative du programme curatorial *La Traversée des inquiétudes* (Labanque, Béthune, 2016-2019), et du livre collectif *La Besogne des images* (Éditions Filigranes, 2019). Elle a récemment participé à une résidence de la Villa Albertine portant sur l'imagination spatiale à Marfa (Texas, États-Unis). Son essai *L'Art de passer à l'acte* paraîtra en 2024 aux Éditions des Presses universitaires de France (PUF), dans la collection « Perspectives Critiques ».

**Anne-Marie Desmeules**

**Université Laval**

Anne-Marie Desmeules est candidate au doctorat en études littéraires à l'Université Laval, sous la direction de Michaël Trahan et d'Isabelle Boisclair

(Université de Sherbrooke). Elle est titulaire d'une bourse Vanier. Ses travaux portent sur l'influence de la perception de soi dans le processus créateur de cinq femmes poètes. Elle a publié quatre recueils de poésie, au Quartanier et à l'Hexagone.

### **Martin Hervé**

#### **Université de Montréal**

Chercheur postdoctoral à l'Université de Montréal et membre du CRILCQ, Martin Hervé travaille sur les enjeux littéraires de l'irrationnel dans la France et le Québec d'aujourd'hui. Sa thèse de doctorat s'intitule *L'Esprit de l'abîme : écriture de l'intériorité et pensées diaboliques chez Georges Bernanos et Marcel Jouhandeau*. Il s'intéresse en parallèle aux représentations des affects et des sensibilités, aux liens entre littérature et psychanalyse et aux écritures de l'homosexualité. Ses recherches ont été publiées dans des ouvrages collectifs et différentes revues, parmi lesquelles *Voix et Images*, *Fixxion*, *Europe*, *Roman 20-50* et *Dix-Huitième siècle*.

### **Catherine Morency**

#### **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)**

Catherine Morency est poète (*Les Impulsions orphelines*, *Sans Ouranos*, *Les Musées de l'air*, *Le jour survit à sa chute*) et essayiste (*Poétique de l'émergence et des commencements*, *Marie Chouinard chorégraphe*, *L'Atelier de L'Âge de la parole*, *Poétique du recueil chez Roland Giguère*). Détentrice d'un doctorat en littératures de langue française et d'un postdoctorat en recherche-crédation, elle enseigne la création littéraire et la littérature québécoise à l'UQAC.

### **Maïté Snauwaert**

#### **Université de l'Alberta**

Maïté Snauwaert est l'auteure des essais *Toute Histoire de deuil est une histoire d'amour* (Boréal [Liberté grande], 2023), *Philippe Forest, la littérature à contretemps* (2012), *Duras et le cinéma* (2018), *La Douleur* (2019), et d'un livre d'entretiens avec Jane Sautière, *Comment vivre. Essai-conversation* (2022). Sa recherche s'intéresse aux journaux de deuil contemporains et aux œuvres littéraires et artistiques représentant la fin de vie, le vieillissement, et les formes fragilisées de la vie humaine au 21<sup>e</sup> siècle.

### **Michaël Trahan**

#### **Université Laval**

Michaël Trahan est écrivain et professeur de littérature à l'Université Laval. Au Quartanier, il a fait paraître *Vie nouvelle* (2020), *La Raison des fleurs* (2017, Prix littéraire du Gouverneur général, catégorie poésie) et *Nœud coulant* (2013, prix Émile-Nelligan, Prix du Festival de la poésie de Montréal et prix Alain-Grandbois de l'Académie des lettres du Québec). Il est aussi l'auteur d'un essai sur la réception de Sade, *La Postérité du scandale* (Nota bene, 2017), et

d'une thèse de doctorat sur la lisibilité de la littérature dans le champ poétique français contemporain. Il a été directeur littéraire de la revue *Estuaire* de 2017 à 2021. Ses travaux actuels portent sur les effets collatéraux du geste autobiographique.





## Résumés / Abstracts

### ■ Julie Beaulieu

Le désir, brûlant, d'écrire. De l'écriture à l'amant

*The Burning Desire to Write. From Writing to the Lover*

#### Résumé

Ce texte, à l'orée de la recherche et de la création, explore l'émergence du désir d'écrire dans sa relation avec le désir charnel de l'amant. L'objectif vise à mettre en lumière une parcelle du processus créatif de Marguerite Duras, qui s'enracine dans le désir d'écriture de la jeune fille de *L'Amant* (1984), dont le visage exprime la jouissance. Écrire, voire réécrire l'histoire de l'amant chinois énoncée une toute première fois dans le roman *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), jusqu'à son ultime réécriture dans *L'Amant de la Chine du Nord* (1991) en réaction au film *L'Amant / The Lover* du cinéaste Jean-Jacques Annaud. Cette lecture, à la fois personnelle et intime, suivra le fil du désir d'écrire et son double, le désir charnel, au sein du récit de l'amant chinois et de ses modulations, tout en empruntant à d'autres exemples tirés de l'univers littéraire et filmique durassiens.

**Mots-clés:** Marguerite Duras, Recherche-crédation, Désir d'écrire, Désir charnel, *Barrage contre le Pacifique*, *L'Amant de la Chine du Nord*

#### Abstract

*This essay, at the juncture of research and creation, explores the emergence of the desire to write in its relationship to the carnal desire of the lover, with the goal of shedding light on a part of Marguerite Duras's creative process that is rooted in the desire to write of the young girl in *L'Amant* (1984, published in English as *The Lover*, 1986), whose face expresses pleasure. Writing, even rewriting, the story of the Chinese lover, first told in the novel *Un Barrage contre le Pacifique* (1950, published in English as *The Sea Wall*, 1952), and ultimately rewritten in *L'Amant de la Chine du Nord* (1991, published in English as *The North China Lover*, 2008) in response to Jean-Jacques Annaud's film *L'Amant / The Lover*. This reading, both personal and intimate, will follow the thread of the desire to write and its double, carnal desire, within the story of the Chinese lover and its modulations, while borrowing from other examples drawn from the Durassian literary and filmic universe.*

**Keywords:** Marguerite Duras, Research-creation, Desire to write, Carnal desire, *The Sea Wall*, *The North China Lover*

### ■ Léa Bismuth

Écrire dans la bourrasque. À propos d'Hélène Cixous  
*Writing in the Gust. About Hélène Cixous*

**Résumé**

Hélène Cixous conçoit la littérature comme une embarcation périlleuse, ouvrant un espace par lequel elle exige, dynamiquement, de rompre les amarres et de passer quoi qu'il en coûte. En nous appuyant sur des récits récents de l'écrivaine (*L'Amour du loup et autres remords*, 2003 et *Défions l'augure*, 2018), il s'agira de déceler les principes d'une injonction à écrire. Pour cela, le corpus intertextuel choisi — *via* Michel de Certeau, Roland Barthes et Jacques Derrida notamment — tentera de déceler en quoi l'écriture relève d'une tempête évènementielle (tout autant que d'un élan mystique, d'un départ, d'un risque à prendre). En conférant à l'acte d'écrire toutes les caractéristiques d'une véritable effraction, on en élargira la puissance existentielle, en la mettant en perspective avec des philosophes contemporains de l'acte de création, tels que Patrice Loraux et Paul Audi.

**Mots-clés** : Littérature, Livre, Passage à l'acte, Violence (d'écrire), Poétique de l'existence

**Abstract**

*Hélène Cixous conceives of literature as a perilous craft, opening up a space through which it dynamically demands to break the mooring lines and pass through, whatever the cost. Drawing on recent stories by the writer (L'Amour du loup et autres remords, 2003; Défions l'augure, 2018), we will explore the principles of an injunction to write. To this end, the selected intertextual corpus—via Michel de Certeau, Roland Barthes and Jacques Derrida in particular—will attempt to identify how writing is the result of an event-driven storm (as much as of a mystical impulse, a departure, a risk to be taken). By conferring on the act of writing all the characteristics of a genuine break-in, we will broaden its existential power, putting it into perspective with contemporary philosophers of the act of creation, such as Patrice Loraux and Paul Audi.*

**Keywords** : Literature, Book, Acting out, Violence (of writing), Poetics of existence

■ **Anne-Marie Desmeules**

Écrire sous fatigue. Devenirs révolutionnaires d'une poésie  
 de l'épuisement chez Isabelle Dumais

*Writing Under Fatigue. Revolutionary Futures of a Poetry of Exhaustion  
 by Isabelle Dumais*

**Résumé**

Isabelle Dumais faisait paraître en 2019 *Les Grandes Fatigues*, où elle décrit le difficile parcours que provoque un épuisement et l'incursion du sujet fatigué dans la lenteur. Ce recueil de poésie donne à lire la formation de nouveaux possibles, frères mais tenaces, qui détiennent le potentiel de transformer le monde, de le rendre plus accueillant. Cette analyse s'intéresse aux processus qui mènent à ces renversements

«infra politiques», dont parle Romain Huët, dans le texte et dans l'acte d'écriture lui-même. Comment en effet le repos, même forcé, offre-t-il l'opportunité de transformer une posture d'asservissement en mouvement d'affirmation personnelle et artistique?

**Mots-clés:** Fatigue, Épuisement, Lenteur, Sujet, Écriture, Renversement infra-politique, Affirmation personnelle, Posture, Asservissement

### **Abstract**

*In 2019, Isabelle Dumais published Les Grandes Fatigues, in which she describes the difficult journey caused by exhaustion and the tired subject's incursion into slowness. This collection of poems reveals the formation of new possibilities, frail but tenacious, that hold the potential to transform the world, to make it more welcoming. This analysis looks at the processes that lead to these «infra-political» reversals, as Romain Huët calls them, in the text and in the act of writing itself. How indeed does rest, even when forced, offer the opportunity to transform a posture of subjugation into a movement of personal and artistic affirmation?*

**Keywords:** Fatigue, Exhaustion, Slowness, Subject, Writing, Sub-political reversal, Self-assertion, Posture, Subjugation

### ■ **Martin Hervé**

«L'œuvre flambe et son modèle meurt»: sacre et imaginaire de l'écriture dans *Miracle de la rose* de Jean Genet

*"The work flames and its model dies": The Sacredness and Imaginary of Writing in Jean Genet's Miracle of the Rose*

### **Résumé**

Cet article défend une analyse du deuxième roman de Jean Genet, *Miracle de la rose* (1946), à partir du sacré appréhendé comme une logique particulière de l'écriture, ce qui nous permet de rendre compte des effets de sens que celle-ci produit. Le sacré genetien ne se réduit en effet jamais à une thématique, ni à une esthétique. Pris comme un espace rituel, le roman est le lieu d'expression du sacré de l'écrivain dès lors que le sacrifice de l'être aimé en constitue l'horizon d'attente. Pastiche d'un merveilleux hagiographique, *Miracle de la rose* relate en creux comment Genet se fait écrivain, comment advient ainsi le «miracle» de l'écriture, au prix toutefois de l'irrémissible solitude de celui qui écrit. En suivant cette piste, nous entendons donc éclairer certains aspects de l'agonisme dont l'œuvre entière de Genet procède.

**Mots-clés:** Jean Genet, Sacré, Surnaturel, Sacrifice, *Miracle de la rose*, Imaginaire du littéraire, Transitivity, Politique, Crime, Littérature française

### **Abstract**

*This article analyzes Jean Genet's second novel, Miracle de la rose (1946, published in English as Miracle of the Rose, 1966), from the point of view of the sacred as a particular logic of writing, enabling us to account for the effects of meaning it produces. The Genetian sacred is never reduced to a theme, nor to an aesthetic. Taken as a ritual space, the novel*

*is the place where the sacredness of the writer is expressed, since the sacrifice of the beloved constitutes the horizon of expectation. A pastiche of hagiographic wonder, Miracle of the Rose tells the story, indirectly, of how Genet becomes a writer, how the “miracle” of writing happens, albeit at the cost of the writer’s irremediable solitude. By following this path, we can shed light on certain aspects of the agonism that underlies Genet’s entire oeuvre.*

**Keywords:** Jean Genet, Sacred, Supernatural, Sacrifice, Miracle of the Rose, Literary imagination, Transitivity, Politics, Crime, French literature

## ■ Catherine Morency

Trahir

Betray

### Résumé

Dans cet essai, l’auteur interroge la notion de vocation en partant d’un présupposé : arriver à l’œuvre participerait tant d’un besoin de trahison que d’un désir d’appartenance. Elle remonte les étapes qui façonnent l’œuvre à venir, sondant, dans les textes qui l’ont nourrie et chez les penseurs, ceux qui contribuent à aiguïser son regard sur le mécanisme créateur, les matériaux à l’origine d’une refonte de soi en même temps que de la création d’une forme poétique. En dehors des carcans du langage mais en marge d’une intériorité qui peut devenir claustration, l’auteur cherche un espace en elle qui pourra donner lieu à ce que Beckett nomma *innommable*, et qui pourtant a beaucoup à dire, à inventer.

**Mots-clés :** Vocation, Trahison, Appartenance, Création littéraire, Poésie, Intériorité, Claustration, Innommable

### Abstract

*In this essay, the author questions the notion of vocation, starting from a presupposition : to arrive at a work is as much a question of betrayal as a desire to belong. She traces the stages that shape the work to come, probing the texts that have nourished her and the thinkers who have contributed to sharpening her eye for the creative mechanism, the materials at the origin of a rethinking of the self, and the creation of a poetic form. Outside the shackles of language, but on the margins of an interiority that can become a form of claustration, the author seeks a space within herself that can give rise to what Beckett named unnameable, and which nevertheless has much to say, to invent.*

**Keywords:** Vocation, Betrayal, Belonging, Literary creation, Poetry, Interiority, Claustration, Unnameable

## ■ Maïté Snauwaert

« La part qui me revient ». Le *Journal* de Jean-Luc Lagarce : une poétique de la vie finale

« La part qui me revient ». *Jean-Luc Lagarce's Journal : Poetics of the Extremity of Life*

### Résumé

Cet article examine le *Journal* de Jean-Luc Lagarce à l'aune du style tardif, notion mise en évidence par Edward W. Saïd, de façon à faire ressortir l'affinité de son écriture avec la fin, en particulier dans l'espace d'élaboration et de délibération singulier qu'est le *Journal*, et ce dès avant le diagnostic de séropositivité. Lorsque celui-ci survient, il renforce la conscience d'un « milieu du chemin de la vie », pour reprendre le vers inaugural de *L'Enfer* de Dante, à partir duquel la perception du temps restant à vivre s'intensifie.

**Mots-clés :** Jean-Luc Lagarce, Style tardif, *Journal*, Séropositivité, Perception du temps

### Abstract

*In this paper, I examine Jean-Luc Lagarce's Journal in the light of Edward W. Saïd's On Late Style. This allows me to demonstrate the deep affinity of Lagarce's writing with the extremity of life, particularly in the singular space of elaboration and deliberation that is Journal, even before the diagnosis of seropositivity. Yet, when the diagnosis comes, it only reinforces the awareness of "the middle of our life's journey," to quote the opening of Dante's Inferno, from which the perception of the time left to live intensifies.*

**Keywords :** Jean-Luc Lagarce, Late style, Journal, Seropositivity, Perception of time

### ■ Michaël Trahan

Une pratique du cœur

*A Practice From the Heart*

**Mots-clés :** Existence, Écriture, Vocation, Désir, Travail créateur, Forme de vie, Poïétique

**Keywords :** Existence, Writing, Vocation, Desire, Creative work, Form of life, Poetics